جامعة اليرموك
كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

الحبّ والموت في شعر بشّار بن بُرد

رسالة ماجستير

إعداد
إبراهيم أحمد ذيب ملحم

إشراف
الدكتور إبراهيم السنجلاوي

تموز ١٩٩٠م

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية
قسم اللغة العربية

الحبّ والموت في شعر بشار بن برد

اعداد
ابراهيم احمد ذيب ملحم

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها

دبلوم في أساليب تدريس اللغه العربية
جامعة اليرموك ١٩٨٦م

قدمت هذه الرسالة
استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير
في جامعة اليرموك
تخصص أدب ونقد

اعضاء لجنة المناقشة :

١ - الدكتور ابراهيم السنجلاوى (المشرف) .... (رئيسا)
٢ - الدكتور قاسم المومني .... (عضوا)
٣ - الدكتور ماجد الجعافرة .... (عضوا)

المحتويات

مقدمـــــــة

بشـار بـن بـرد ـ كمـا رأيتــه فـي شعـره ـ شاعـر عاشـق ، متهالك علـى الحيـاة وشهوتهـا تهالـكا . وهـو بهـذا التهـالك يضـع المـوت نصـب عينيـه ، وذلك بسبـب صراعـه مـع المجتمـع والسلطـة مـن ناحيـة ، وبسبـب اتلافـه ذاتـه فـي اللـذة مـن ناحيـة أخـرى ، وعليـه ، فقـد كانـت ممارسـة بشـار لنشاطـات الحيـاة ممارسـة للمـوت ، حيـث ظهـرت القـوى المانحـة للحيـاة وكأنهـا مانعـة لهـا فـي الوقـت ذاتـه .

ان الفـن ـ كمـا ستكشـف الدراسـة ـ يمثـل حيـاة بشـار غيـر المنفصلـة عـن (الأنـا) ووجودها ، فالفـن امتـداد للأنـا ، وقـد سعـى الشاعـر سعيـا حثيثـا الـى تخليـد ذاتـه فـي الفـن ، ومـن هنـا فـإن دراسـة شعـر بشـار وأخبـاره بمعـزل عـن تصـوره الوجـودى للحـب والفـن تعـد دراسـة قاصـرة . ولا شـك أن هـذا التصـور الـذى يتداخـل فيـه الحـب بالمـوت ، الـذي يمثـل السيـاق الوجـودي للحيـاة البشريـة ، قـد بـدت ملامحه جليلـة فـي شعـر بشـار ، بشـكل يعكـس العلاقـة الحميمـة بـين الحـب المـوت ، وهـي العلاقـة الـتي أردت توضيحهـا فـي هذه الدراسـة .

ولمـا كانـت المصـادر الـتي كتبـت فـي (الحـب والمـوت) قليلـة - ومـن ضمنهـا كتـاب الدكتـور ابراهيـم السنجـلاوى : " الحـب والموت في شعر الشعـراء العذريـين فـي العصـر الأمـوى " وكتـاب الدكتـور عبدالرحمـن بـدوى " المـوت والعبقريـة " فقـد اعتمـدت علـى بعـض كتـب الفلسفـة وعلـم النفـس الـتي تعالـج هـذه القضيـة اعتمـادا كبـيرا ، وذلك لتوظيفهـا لبلـورة التقـاء فكـرة الحـب بالمـوت فـي شعـر بشـار .

قـام منهـج البحـث علـى دراسـة النـص الشعـرى وتحليلـه مـن جميـع جوانبـه الـتي تخـدم الموضـوع وتعمـد اثبـات بعـض القصائـد كاملـة ، أو اكـبر قـدر مـن الأبيـات لتجنـب بترهـا عـن البنيـة الكليـة للقصيـدة وما تحققـه هـذه البنيـة مـن تلاحـم يـؤدي إلـى خدمـة النـص الشعـرى .

وقـد جـاءت الدراسـة في مدخـل عـام وثلاثـة فصـول ، تنـاولـت فـي المدخـل العـام العلاقـة بـين الحـب والمـوت مـن ناحيـة ، والعلاقـة بـين الحـب والمـوت والفـن مـن ناحيـة أخـرى. وأمـا الفصـول الثلاثـة ، فهـي :

الفصـل الأول : وهـو محاولـة للكشـف عـن رويـة بشـار للوجـود مـن خـلال موقفـه الفكرى العـام ، ومـن خـلال العوامـل الـتي ساهمـت فـي تشكيـل ذلك الموقـف وتعزيزه . وقـد

حاولت – في هذا الفصل أيضا – أن أكشف عن صلة الفن بحياة الشاعر ، وطبيعة توجيه الفن للحب والحياة .

الفصل الثاني : وهو دراسة لقوة الدهر وأشكالها ، مثل الموت ، والليل ، هذا من ناحية ثم تناولت من ناحية اخرى بعض مظاهر الزمن مثل الشيب والطلل .

الفصل الثالث : ودرست فيه الاتجاه الانساني والتقاء الحب بالموت ، وكان ذلك من خلال خمسة نماذج ، هي :

النموذج الأول : المحبوبة . حيث قدمت عرضا لآراء النقاد والدارسين المحدثين فيها من خلال شعر بشار ، وناقشت فكرة الحسية التي ألح عليها معظمهم في دراستهم لصورة المحبوبة في شعر بشار . ثم درست صلة المحبوبة (عبدة) بالحب العذرى العفيف . وانتهيت في دراسة هذا النموذج الى توضيح الرابطة بين المحبوبة والفن .

النموذج الثاني : الطيف ، والنموذج الثالث العاذل واللائم والواشي والرقيب ، والنموذج الرابع الصديق والنديم ، والنموذج الخامس الممدوح .

واتبعت ذلك كله بملخص تضمن النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة ، التي لا أزعم أنها جاءت مبرأة من النقص ، فما هي الا خطوة للوصول الى الحقيقة ، وحسبي أنني لم أبخل بالجهد في سبيل ذلك .

وفي النهاية ، أتوجه بالشكر العميق لأستاذى **الدكتور ابراهيم السعافين** الذي نمّى في نفسي بذرة هذا البحث وتعهدها بالرعاية وحسن الاشراف . كما أتوجه بالشكر للاستاذ **الدكتور عبدالقادر الرباعي** الذى لم يبخل عليّ بعلمه ووقته ، وللأستاذ **الدكتور يوسف بكار** لما بذله من جهد صادق في نصحي وارشادى .

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ، **الدكتور قاسم المومني** ، **والدكتور ماجد الجعافرة** على تفضلهما بقراءة هذه الدراسة وتقويمها .

والله الموفق والمستعان

(١) الحب والموت ..

" ليس أقسى على الموجود الذى يملك الحرّية ، ويحنّ الى الأبدية ، وينزع نحو اللانهائية ، من أن يشعر بأنّ لحرّيته حدودا ، وأنّ الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه ، وأنّ التناهي هو نسيج وجوده " [١] فالإنسان " يستطيع أن يدفع عن نفسه كل شيء الاّ الزمان إن كان قد بقي بعده شيء غير الموت ، فالزمان هو المرجع الأخير في تعريف جوهره لأنه المعضلة التي يتعاطاها في وجوده ، والانسان كائن يتلجلج بين الزمان والموت وكل ما سوى ذلك يقصيه عن حقيقته البشرية " [٢] .

والحياة بما تنطوى عليه من بقاء وزوال تشدّه إلى نبذ السكون ، الذى يمثّل هبوط الحياة وصخبها إلى الثبات المذكّر بالموت . فيغريه المضيّ في التغيّر والتقلّب والحركة الدائمة ، وفي الوقت ذاته لا يستطيع التخلّي عن فكرة اتجاه الحياة الى السكون الأبدى (الموت) بحيث تبدو الأنا محتضنة فكرة الموت ومتمثّلة لها ، فيصبح الموت الذى ينفي الحياة ظاهرا ، مؤكدا لها ، ومحرّكا لقوى الذات كي تنفي عنها هاجس السكون الأبدى . وبهذا ، تغدو اهداف غرائز الحياة إحداث توترات جديدة [٣] ، لتأخير ذلك الثبات المطلق . وما دام الموت يُذكي في تفكير الانسان حنيناً دائماً الى الخلود ، وما دامت نظرتنا الى الموت هي نظرة الى الحياة ، لأنه من صميمها ؛ فإنّ وسيلة الانسان لتأكيد وجوده ، وتخفيف حدّة احساسه بالسكون الأبدى تتجه الى (الحب) . فهو وسيلة الانسان في الخلود ، اذ يضمن امتداد حياته عن طريق النسل البشرى ، وعن طريق اتصاله بالفن - كما سيأتي - فالحياة تقتضي الحياة ، وتقتضي أكثر من الحياة " فكأنّ الحياة إذاً تعشق الموت ، لأنّ بالموت علاءها ، وهذا الموت باطن فيها ، لأنّ الحياة إنما تعلو على نفسها ، وكأنّ الحبّ والموت مظهران لعملية واحدة هي عملية علاء الحياة على نفسها " [٤] بحيث يصبح الموت مطلباً غريزيّاً ، تبلغه الحياة حينما تحقق الخصوبة الطبيعية أو الخصوبة الفنية أوجها . وبقاء حافز الاعلاء يعني إبقاء الذات متوترة ، الى أن تصل الى توازنها أو سكونها ، إذ تصير " غريزة الموت ليست غريزة تدميرية لحسابها الخاص بل

---

(١) زكريا ابراهيم . مشكلة الانسان . مكتبة مصر (الفجالة - مصر) ، د . ت ، ص٧١ .

(٢) لطفي عبد البديع . التركيب اللغوى للأدب . مكتبة النهضة المصرية (القاهرة) ، ط١ ، ١٩٧١ ، ص٣٩ .

(٣) انظر : سيجمند فرويد . الأنا والهو . ترجمة : محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق (بيروت) ، ط٣ ، ١٩٨٣ ، ص٧٦ .

(٤) عبد الرحمن بدوى ، الموت والعبقرية . مكتبة النهضة المصرية (القاهرة) ط٢ ، ١٩٦٢ ، ص٣٨ .

تتوجه إلى تسكين التوتر . فإنّ المسير نحو الموت هو فرار لا شعوري لتجنب الألم والهلاك " [١] . ولادراك هذا التواشج بين الحب والموت بصورة جليّة في الوجود ، نجد أنه من الضرورة بمكان توضيح ذلك من الناحية البيولوجية عند الحيوان . يقول و ل ديورانت : " يعيش ذكر العنكبوت من فصيلة ابيروس Epirus بعيداً عن الأنثى طلبا للسلامة الى أن يُصاب بنوع من القلق . وعندئذ يُقبل في حياء كأنه دانتي يقترب من بياترس ، ويتصل بالنسيج الخارجي للأنثى ، ويبني لنفسه طريقا للانسحاب والخروج ، ثمّ يتقدم بحذر ، والغالب أنّ الأنثى تلتهمه في الحال دون أن تسمح لهذا المسكين بمعرفة أي شيء عن لذة الحب .. أما اذا سادها مزاج السفاد فانها تمارس شعائر الحياء ، فتتراجع في خفر مع أنها أكبر وأقوى من الذكر ، وتنزل خيطا من نسيج بيتها وترفع خيطا آخر ، على حين يتبعها الذكر الهائج ، وأخيرا تستسلم لقبضة الذكر وتهيء له وهم السيطرة اللذيذ ، ويبلغ انفعالها في هذه المرحلة مبلغ الرومانتيكية والسمو ، فيربت أحدهما على صاحبه بملامسة Peelers ويفصحان عن رغبتهما برشاقة ولا يكاد ينتهي التسافد حتى تنقض الأنثى على الذكر وتلتهمه بكل ما في الحب الكامل من سخرية . وقد يكون الذكر في بعض الأحيان يقظا الى الحدّ الذي يجعله يهرب من قبضتها المهلكة ، فينزلق متراجعا على خيطه ناجيا بحياته العزيزة ، ويصبح بعد ذلك فيلسوفاً ، حتى ينتابه القلق مرة أخرى ... " [٢] .

فالحب والموت اذن ، هما من نسيج الوجود ، وان اقتراب اكتمال الحب باعث على إثارة الشهوة ، ويُشيرها أحيانا الى درجة اشتهاء قتل الآخر ، إذ إنّ الأنثى حين ترى أنّ رغبتها قد أُشبعت تجد أنّ مهمّة الذكر قد انتهت ، بعد أن بذر في جوفها استمرارية الحياة وخصوبتها . ويرى الذكر في هذا تحقيقا لرغباته المتحفّزة الى الأكتمال أو (الموت) ليُسكّن قلقه المتصل ، فيُصرّ على ممارسة الموت وهو في قمّة اللذة . وحينما يفرّ الذكر من مصيره تأخذ غرائزه المتوترة بحثّه على محاولة اشباع الرغبة لتحقيق الخصوبة أو الموت دونها . اضافة الى ذلك ، فانّ اشتهاء قتل (الأنت) ينبع من تمازج الحب مع الكراهية أو الحب مع الموت ، فالأنا (The Ego) تجد أنّ معاناتها نابعة من كون الأنت سبب شقائها وعذابها في الحب ، وهنا تتجلّى نوازعها العدوانية الكامنة في الخلاص من المثير (الأنت) كي تُسكّن من توترها ومن عذابها المتّصلين .

---

(١) هربرت ماركوز . الحب والحضارة . ترجمة : مطاع صفدي ، دار الآداب (بيروت) ١٩٧٠ ، ص٦٥ .

(٢) ول ديورانت . مباهج الفلسفة . ترجمة : احمد فؤاد الأهواني ، مكتبة الانجلو المصرية (القاهرة) ، ١٩٥٥ ، ١٧٤ .

(٢) الحب والموت والفن ٠

يرى أفلاطون في (المأدبة) أنّ الحب لا يتخذ موضوعه الجمال ذاته ، بل انجاب الجمال للفوز بالبقاء بعد الموت ، فطبيعة الفاني أنه ينشد البقاء والخلود ، وسبيله الى ذلك الولادة والتناسل [١] ٠ ولا شك أنّ الولادة والتناسل اللذين يضمنان امتداد وجود الذات أو الخلود يعادلان عند الفنان الأثر الفنّي ، الذي يتمخض عن معاناة وتعب ليأخذ مكانه في الحياة ٠ فالحب يُغذي الفن ، ويجعل منه وسيلة لادراك الوجود " ولا يمكن للمخيلة التي تجترح هذه المعجزة أن تُعاين الحبّ ، لأن الحبّ في صميم المخيلة كما الحياة في صميم الجسد ، ذلك أن الحبّ في هذه الحال ، اندفاع نحو الاكتمال لا ينطلق من ذات الشاعر التي يعرفها ، وانما من ذات له جديدة جعله الفنّ اياها ، تتخذ مع الحبّ شكلا وحياة جديدين " [٢] بحيث تبدو الصلة بينهما صلة تعاون وتآلف ، يتم بموجبها توجيه تجربة الحب ٠

وقد تكون الخصوبة الطبيعية (النسل) معادلة للخصوبة الفنّية عند الفنان ، أو قد تطغى خصوبة (الفن) عليها ، فتعمل على إلغائها في حياته ٠ فالحب والفنّ ـ كما يقول عباس محمود العقاد ـ يسعيان معا الى وجهة واحدة ولهذا يشتاق الحب الى الفن ، ويشتاق الفنّ الى الحب ، ويجور الشغف بالفنّ أحيانا على غريزة النسل فلا يهنأ الفنانون بالنسل الموفق السعيد ، ولا ينمو حب الجمال في الفنانين الاّ على حساب الغريزة النوعية [٣] ٠

إنّ الرغبة في الخلود متأصلة لدى الانسان ، وتبدو أبسط صورها في قلقه الدائم على الحياة ، وسعيه الحثيث للحفاظ عليها ، واشتياقه المتواصل الى الاتحاد بحياة الآخرين عن طريق الحب الذي يعمل على قهر الانفصال الانساني ، ويعمل على توحّد الفنان مع العالم في عملية الخلق أو النشاط الابداعي ٠ وعندما يتأمّل الفنان خلاصة تجارب حياته وقد اختزلت في فنه ، يجد نفسه حيّا بها ، ويتسامى هذا الشعور كلّما أحسّ أنّ هذا الفن ذو حيويّة وتماسك ، إذ هو " ليس الحياة كما نعيشها ونحياها ، ولكنه ـ كما يقول وردزورث ـ الحياة كما تُشاهد خلال لحظات التأمّل

---

(١) انظر : افلاطون ٠ المأدبة ٠ ترجمة : وليم الميري ، مطبعة الاعتماد (القاهرة) ، ط١ ، ١٩٤٥ ، ص٧٦ ٠

(٢) جوزيف صايغ ٠ الشعر والحب والموت ٠ مجلة الأفق الجديد (القدس) ، العدد الثالث والعشرون ، أيلول ١٩٦٢ ، ص٢٦ ٠

(٣) انظر : مراجعات في الآداب والفنون ٠ دار الكتاب اللبناني (بيروت) ، ط١ ، ١٩٦٦ ، ص٢١ ٠

وقد خُلقت خلقا جديدا تحت ظلال قوّة ذات فعالية جديدة تتمثل في عملية التذكّر والتأليف والتكبير وبعث الحياة ، وذلك بتنظيمها في نسق حيوى " (١) .

وما دامت فترة حياة الإنسان خاضعة للزمن ، فانّ الزوال والفناء من صميم وجوده ، ووجود المنجزات الحياتية التي يبنيها . ومعنى ذلك ، أنّ الحياة في اطارها الكلّي ، تبدو في نظره " سلسلة من المواقف والومضات المتعاقبة " (٢) غير الخاضعة الى الثبات ، على نحو يمكننا من القول بأنّ الانسياق في هذا الصخب والتوتر يمثّل لديه نفورا من ذلك الثبات الذي يُذكرنا بالموت ، وبالتالي فانّ التوتر والصخب اللذين تعمل غرائز الحياة على إحداثهما فراراً من السكون المطلق (الموت) يوفّران للأنا (الفنان) مناخ ولادة الأثر الفني ، ويحفزانها الى ربط الفن بالحياة ، وربطه بما بعد الحياة (الخلود) . وبناء على هذا ، يصبح الهبوط الحاد الى التوازن والسكون ، هبوطاً بمستوى حياة الفن . فكلّما ازداد اندماج الفنان في الجماعة ، واقترب من النحن شاعت نسبة الاتزان (٣) ، وخفت ضوء طاقاته الابداعية ، ذلك أنّ الفنّ " سيختفي عندما تصل الحياة الى درجة أعلى من التوازن " (٤) . ولعلّ هذا لا يبتعد عن قول فرويد : "إنّ لغرائز الحياة كثيراً من الأواصر بإدراكنا الداخلي ، تعمل على تكرير صفو الحال وتؤدي أبداً الى أنواع من التوتر نشعر باللذة عند التخلّص منها ، بينما تبدو غرائز الموت كأنها تعمل دون أن يعترض سبيلها شيء ، حتى ليلوح أنّ مبدأ اللذة في الواقع يعمل لخدمة غرائز الموت " (٥) . وعليه ، فان ايروس (The Eros) أو غرائز الحياة ، يخضع للموت " لأنه يريد تصعيد الحياة فوق وضعنا المؤقت المحدود نحن المخلوقات " (٦) ولكي يحافظ ايروس على مبدأ اللذة

---

(١) اليزابيث دور . الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه . ترجمة : محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة (بيروت) ، ١٩٦١ ، ص٢٧ .

(٢) ابراهيم سنجلاوى . الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الاموى ، مكتبة عمان (عمان - الاردن) ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص٣٤ .

(٣) انظر : مصطفى سويف . الأسس النفسيه للابداع الفني في الشعر خاصة . دار المعارف (القاهرة) ، ط٤ ١٩٨١ ، ص١٢٥ .

(٤) ارنست فيشر . ضرورة الفن . ترجمة : ابراهيم الكيلاني ، وزارة الثقافة والارشاد القومي (دمشق) . ١٩٨٥ ، ص٧ .

(٥) ما فوق مبدأ اللذة . ترجمة : اسحق رمزى ، دار المعارف (القاهرة) ، د.ت ، ص١٠٦ .

(٦) دنيس دو روجمون . الحب والغرب . ترجمة : عمر شخاشيرو ، وزارة الثقافة والارشاد القومي (دمشق) ، ١٩٧٢ ، ص٣٩٨ .

متوثبا فإنه يلجأ الى نفي الارتواء الكامل ، فالدوافع " المتجهة نحو الارتواء الحر تصطدم بالقلق ، والقلق يلتزم باقامة حماية ضدّ هذه الدوافع ، فيكون على الأفراد أن يدافعوا عن أنفسهم ضدّ صورة انعتاقهم الغريزى ، ضد الارتواء الكامل " [(١)] . ويفترض هذا الأمر ، بحثاً سرّيا عن العائق المناسب للحب ، لنفي ذلك الارتواء " ولكن ليس هذا حتى الآن سوى قناع حب العائق بذاته ، أمّا العائق الأسمى فهو الموت " [(٢)] ومن ثمّ ، فانّ الموت - ولأنه يكشف على وجه الدقة النقاب عن الذات الحقيقية للانسان - هو في الوقت نفسه تجلّي الحب [(٣)] ، وتمام حدّ الانسان وكماله . فالحب " الذي يمثّل ثراء الحياة وتدفقها يمثل الموت بمعنى آخر ، فنحن إنما نتعاطى الحياة بقدر ما نتعاطى الموت أو أننا نحقق الموت عندما نحقق الحياة ، وهو أمر تفرضه جدلية الوجود ، فتجربة العشق التي ترتبط بالولاء للفن تتسم بهذا التغير وتصبح سلسلة من الوجود والزوال والارتواء والحرمان ، وتجعل العاشق الفنان شديد الاحساس بالزمن وكلّما أحسّ بالزمن أحسّ بالموت " [(٤)] .

إنه - الحب - الحياة التي لا نبلغ فيها هدفا نتمحور حوله فلا نتجاوزه ، بل هو في حالة نشاط دائم لكشف المزيد من الاضاءات ، والإبقاء على ما تحقق في تجاربنا السابقة ، بحيث تشكّل لدينا في لحظة ما زمناً مستعاداً ، يواجه تلك الجدلية للوجود . فالفنّ بهذا يوجّه تجربة الحب ويجعل علاقة التكافل بينهما ، تتجه من الفن الى الحب ، فيسعى الفنان في ضوء هذا التوجيه الى رفض الاشباع في الحب حفاظا على الفن ، ونفسي الوصول الى التوازن ، من أجل الغاية ذاتها . وعلى هذا الاساس ، فان هوى العشق يصحب الفنّ ويشدّ أزره وكأنّه إيقاعه الموسيقي الطبيعي ، ومن الجائز أن نقول إنّ الخصب الجسدى يرفد هنا خصب الفكر ويشجّعه ويغذّيه [(٥)] ، لأن الغريزة الجنسية التي تعادل غرائز الحياة ليست الاّ أداة تتجسّم فيها ارادة الحياة ورغبتها [(٦)] ، كما يجسّد الفنان رغبته في الحياة الخالدة عن طريق (الفن) .

---

(١) هربرت ماركوز . الحب والحضارة . ص١٠٤ .

(٢) روجمون . المرجع السابق . ص ٦٤ .

(٣) انظر : جاك شورون . الموت في الفكر العربي . ترجمة : كامل يوسف حسين ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) ، ١٩٨٤ ، ص١٩٨ .

(٤) ابراهيم سنجلاوى . الحب والموت . ص٣٥ .

(٥) انظر : آتيين جلسون . مدرسة الآلهات . ترجمة : عادل العوّا ، الشركة العربية (دمشق) ، ١٩٦٥ ، ص٢٣٠ .

(٦) انظر : سيغمند فرويد . ما فوق مبدأ اللذة . ص٨٦ .

وربما كانت هذه الرؤيا الموحّدة بين الحب والموت هي التي جعلت (هوارس) ينعت الشاعر بالجنون ، حين يستجيب لظروف ما تدفعه لطلب حتفه دون مبالاة ، وكأنّه في لحظة من لحظات النشوة ، بذر خلود الأنا في الحياة بفنه ومضى خلاصا من إعلاء توتر الذات المتواصل ، فلاحت له غرائز الموت عاملة لخدمة غرائز الحياة ، وحضنا دافئا للفرار من الألم والتوتر المتصاعدين على الدوام . يقول هوراس : " فليخوَّل للشعراء أن يلقوا بأيديهم الى التهلكة ، وليكن هذا حقاً من حقوقهم ، فانّ مَنْ ينقذ رجلا من الموت على غير ارادته كان هذا هو القتل عينه " [1] . وبهذه الصورة للفن ، فان الشاعر ان فقد الحب أو أرغم على فقده ، يرى أنّ الحياة لا قيمة لها ، وأنّ الوجود يبدو أمامه محض عناصر متناثرة يصعب تجميعها في إطار متناسق مع هذا العالم الداخلي .

وسنرى في دراستنا للحب والموت عند بشار بن برد ، كيف بدت الحياة في نظره ، بعد أن توعّده المهدى بالموت إن قال غزلا في امرأة . وسنرى أيضا كيف كانت نظرته للحياة والوجود في ضوء رؤيته للحب والموت والفن ، هذه الرؤية التي تلّون كثيرا من شعره بلون يعكس العلاقة الحميمة بين الحياة والموت .

---

(١) فن الشعر . ترجمة : لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة (القاهرة) ، ١٩٧٠ ، ص١٤٢ .

(١) الموقف الفكري العام .

تحدّثنا الأخبار أنّ بشارا وُلد على الرقّ ، حيث كان أبوه مولى لامرأة المهلّب بن أبي صفرة ، أو كان مولى لأمّ الظباء السدوسية ، وقد وُلد بشار مكفوفا فأعتقته [(١)] ، وأنّ والده كان يعمل طيّانا ، وأنّ أخويه كانا يعملان قصابين [(٢)] . وكان بشار " ضخما ، عظيم الخلق والوجه ، مجدورا ، طويلا ، جاحظ المقلتين قد تغشاهما لحم أحمر ، فكان أقبح الناس عمى وأفظعه منظرا "[(٣)] .

ومعنى ذلك ، أنّ بشاراً عانى في طفولته من الرقّ ، وأثّر هذا في نفسه تأثيرا عظيما ، كما أنّ نقره وقبحه قد أثرا في نفسه وتركا ندوبا وشروخا لأعمى . ولعلّ هذه الأمور مجتمعه هي التي حفزته الى البحث عن وسيلة مناسبة يأخذ من خلالها مكانه في المجتمع ، وقد وجد هذه الوسيلة متحققة في (الشعر) ، وعلى الأخص في الهجاء . فكان يقول لأبيه حينما يتعرّض للناس ويشكونه إليه : " يا أبتِ إنّ هذا الذي يشكونه مني اليك هو قول الشعر ، واني إن الممت عليه أغنيتك وسائر أهلي "[(٤)] وكان يقول أيضا : " هجوت جريراً فأعرض عني واستصغرني ولو أجابني لكنت أشعر الناس "[(٥)] . ولم يكن باعثه على الهجاء أنه يطوى أضالعه على حقد كامن يلتهب في صدره ، أو أنه كان يرى في سيرة المهجوّين ما يستحق الزراية والتشهير ، أو ما يدعوه الى التقويم ، وانما كان رجلا أحب أن يكون له مال وشأن ومقام ، ولم يكن له من الأدوات غير الشّعر [(٦)] . وكأنّه رأى فيما وصل إليه من منزلة شعرية عظيمة فرصته لتحدّي الآخرين ، فولّدت هذه المنزلة في نفسه اعتدادا مسرفا ، هو نوع من الاعتداد المقيت ولعله صدى أو انعكاس لما كان يعانيه من اضطراب في نفسيته وبسبب معاملة المجتمع له ، أو لعله انتقام للذات بسبب ما لحق بها من جور واضطهاد [(٧)] .

---

(١) انظر : أبو الفرج الأصفهاني . الأغاني . مؤسسة جمال للطباعة والنشر (بيروت) ، د . ت ، ١٣٦/٣ .

(٢) المصدر السابق ٢٠٧/٣-٢٠٨ .

(٣) المصدر السابق ١٤١/٣ .

(٤) المصدر السابق ٢٠٨/٣ .

(٥) المصدر السابق ١٤٣/٣ .

(٦) ابراهيم المازني . بشار بن برد . مطبعة عيسى البابي الحلبي (القاهرة) ، ١٩٤٤ ، ص١٠٧ .

(٧) عبد الفتاح نافع . الصورة في شعر بشار بن برد . دار الفكر (عمان) ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص٢٠ - ٢١ .

ومع أنّ بشارا يرى في الهجاء اثباتا لوجوده في المجتمع، ورفعا من شأن (الأنا) في الحياة فإنّ الهجاء يمثل في الوقت نفسه هدماً للحياة بما يخلق حولها من نقمة الناس وسخطهم، فيظهر المجتمع أو الأنا العليا (The super Ego) وكأنه يتربص بموت الأنا خلاصاً من معارضتها للقيود التي تتشبث بها الأنا العليا، ومهاجمة تلك الأنا لهذه القيود . والذي يبدو أنّ بشارا قد حاول الانخراط في بني عقيل، رغبة منه في تثبيت دعائم حياته بينهم؛ ففخر بانتمائه اليهم، وبانتمائه إلى بني عامر، ولم يكن هذا الفخر تلوناً في الولاء -كما ذهب الأصفهاني -[1] ذلك أنّ هاتين القبيلتين من قيس عيلان [2] . لكنّ محاولاته تلك، كانت تصطدم بتذكير الناس له بمولويته، وعماه، وقبحه فيضيق صدره ويبدو ثائراً على فكرة الولاء للعرب، وساخرا منها، حيث يقول [3] :

أصبحتَ مولى ذي الجلال، وبعضهم ... مَوْلَى العُرَيب فجُدْ بفَضلِك وافْخَر
مولاكَ أكْرَمُ من تميم كُلّها ... أهلِ الفَعَالِ ومن قُرَيش المَشْعَر
فارْجع إلى مَوْلاكَ غيْرَ مُدَافَع ... سبحان مولاك الأجلّ الأكبَر

ونجده يلجأ الى الاعلاء من شأن الفرس، والفخر بالانتماء اليهم، مما شجّع على القول بأنه "شديد الشغب والتعصب للعجم"[4]، وشجع الرواة أيضا على وضع سلسلة طويلة من الأسماء الأعجمية لأجداده [5] . ومن ذلك الفخر قوله [6] :

جدّي الّذي أسْمُو بِه ... كِسْرى وساسانُ أبي
وقيْصرٌ خالي إذا ... عَدَدْتُ يوْماً نَسَبي

وهكذا، فان تذكير الناس الذات بعوامل نقصها ينتمي الى محاولة سلب هذه الذات فاعليتها في الحياة، وقدرتها على ممارسة تلك الفاعلية كما يمارسها العرب الأسوياء. فهي اذن دعوة الى الموت، وعلى الذات أن تدفع هذه الدعوة بالاندفاع الى الحياة مستندة على دعائم تمكّنها من الثورة على تلك الدعوة فيأخذ الشاعر بالتغنّي في مجد أصوله

---

(١) انظر : الأغاني ١٣٩/٣ .

(٢) انظر في جمهرة نسب قيس بن عيلان (بنوكعب بن ربيعة بن عامر) كتاب : جمهرة النسب، لابي المنذر هشام بن السائب الكلبي، رواية السكري عن ابن حبيب، تحقيق : ناجي حسن . عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية (بيروت)، ط ١، د . ت، ٣٣٢/٢ .

(٣) ديوان بشار بن برد . جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر ابن عاشور . الشركة التونسية للتوزيع (تونس)، والشركة الوطنية (الجزائر)، ١٩٧٦، ٧٥/٤-٧٦ .

(٤) الأغاني ١٣٩/٣ .

(٥) انظر : المصدر السابق ١٣٥/٣ .

(٦) الديوان ٣٨٩/١ .

الفارسية ، ويُسبغ على ذاته ما ينفي عجزها وعدم اقتدارها عن التماس العِوض ٠

وربما ولّد فيه الأمر ذاته مزيدا من " التعالي والجرأة في طرح آرائه المخالفة للعرف ، ونظم أشعار المجون والتهتك ، والدعوة الى ترك الولاء وانصاف الموالي " (١) وكأنّه يثأر لهذه الأحاسيس بالضعة من العرب ، فهو كاره لهم ، حاقد عليهم ، محمول على مهاجمتهم ، والنيل منهم (٢) ، والإسراف في السخرية من تقاليدهم الاجتماعية وعقائدهم ٠

* * * * *

وقد أولى معظم النقاد والدارسين المحدثين أثر العمى أهمية كبرى في دراسة شخصية بشار وشعره ، فرأوا أنّ إصابته بهذه الآفة كانت مظهرا ليأسه وثورته (٣) ، وأنّ سلوكه قد حددته عقدة العمى (٤) ، فصار مرهف الاحساس متوتر الأعصاب ، يعتقد أنّ كلّ حادث من حوادث الأيام موجه الى آفته (٥) ٠ ورأوا أنّ ردود فعله من هذه الناحية أيضا ، هي امتداد للتظاهر بانكار العجز وعدم الاستسلام للضعف ، والتماس العوض في القوّة المعنوية وفي السخرية من المجتمع والناس ، وفي محاولة الوقوف بقدم ثابتة أمام تحدّيات القدر ومعوقاته (٦) ، ومحاولة تغطيتها بحذق وكفاءة ، وذلك كله حتى يتجاوز غمز النقاد لفنّه واتهامه بالقصور المنسوب الى عجزه عن وصف المرئيات وصفا دقيقا ومستقصيا (٧) ٠

وقد نكون-نتيجة لهذه الآراء مجتمعة - ملامح بارزة في شخصية بشار وسلوكه ، لكنّ ما يؤخذ على كثير منها ، محاولة جعل العمى قطب الرحى الذى تدور حوله شخصية بشار انسانا وفنانا ، حتى أن أحدهم رأى أن بشارا مبدع فنان فيما يقوله كلّه من شعر صادر من منطلق آفته ، وهو في الوقت نفسه دون مستوى عامة الشعراء اذا ما دسّ أنفه في شئون المبصرين (٨) ٠ والحقيقة ، أنّ شعر بشار لا يمكن أن يُفهم ما دمنا نظن

---

(١) محمود سالم محمد ٠ بشار بن برد بين القدماء والمحدثين ٠ رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة دمشق (دمشق) ، ١٩٨٣ ، ص٨١ ٠

(٢) انظر : طه الحاجرى ٠ بشار بن برد ٠ دار المعارف (القاهرة) ، ط٣ ، ١٩٧١ ، ص٣٥ ٠

(٣) محمد مندور ٠ في الميزان الجديد ٠ دار نهضة مصر (القاهرة) ، ١٩٧٣ ، ص١٤٣ ٠

(٤) يوسف خليف ٠تاريخ الشعرفي العصرالعباسي ٠ دار الثقافة (القاهرة) ، ١٩٨١ ، ص ٤١ ٠

(٥) جورج غريب ٠ بشار بن برد ٠ دار الثقافة (بيروت) ، د ٠ ت ، ص٤٩ ٠

(٦) محمد زكي العشماوى ٠ موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي ٠ دار النهضة العربية (بيروت) ، ١٩٨١ ، ص١١١ ٠

(٧) حميد مخلف الهيتي ٠ بشار بن برد مجددا ٠ مجلة آداب المستنصرية (بغداد) ، العدد الثاني ، ١٩٧٧ ، ص٧٠ ٠

(٨) انظر : مصطفى الشكعة ٠ رحلة الشعر من الاموية الى العباسية ٠ دار النهضة العربية (بيروت) ، ١٩٧١ ، ص٤٧٩ ٠

أنه يعكس ظروف صاحبه العضوية ، وإنّ معالم التفكير الرمزي تضيع من أيدينا اذا أصررنا على أنّ شعره ينتج عن فقد بصره كما تصدر النتيجة عن السبب (١) . وإضافة الى ذلك ، فانّ الشاعر كان يعلل النفس بما غرس العمى بذاته ، بحيث يصعب القول إنه يمثل عقدة حادة بمعزل عن المؤثرات الآخرى التي أشرت الى بعضها ، يقول الشاعر (٢) :

عميتُ جَنِيناً والذكاءُ من العَمَى ... فجئتُ عجيبَ الظنّ للعِلم معقلا
وغَاضَ ضياءُ العينِ للقلبِ فاغتَدَى ... بقلبٍ اذا ما ضَيّع الناسُ حصّلا
وشعرٍ كنَوْرِ الرّوضِ لاءَمتُ بينَهُ ... بقَوْلٍ إذا ما أحْزَنَ الشّعْرُ أسْهَلا

فالشاعر يقرّ بوجود عامل نقص في الذات (العمى) ، لكنّ هذا العامل لا يعني موت الحياة ، واستسلامها للضعف ، وانما يدفع الشاعر الى إثبات حضور الذات المتميز في الحياة ، حيث لم يكن العمى سوى حافز الى تفتّق مجالات أخرى تعّمق ادراكها للحياة ولفاعليتها ، فالعمى زاد من حدّ البصيرة الداخلية (الذكاء) ، وزادها اقتداراً على الشعر . والعمى - كما يؤكد في موضع آخر - لا يشكل عارا تحمله الذات ما دامت تحافظ على مروءتها ، يقول (٣) :

وعَيّرني الأعْدَاءُ والعيبُ فيهمُ ... وليسَ بعارٍ أن يُقال ضَريرُ
إذا أبصر المرءُ المروءَة والتّقى ... فإنّ عَمَى العينين ليس يَضيرُ
رأيتُ العمَى أجراً وذُخْراً وعِصمةً ... وإنِي إلى تلك الثلاث فقيرُ

فالاحساس الذي تُذكيه الأنا العليا بتذكيره بضعفه ونقصه ، يمثّل حضورا للموت الذي يزحف الى الذات محاولاً سلب اعتدادها بالحياة ، وتعطيل اقبالها على التحدّي ؛ فيحاول هذا الحضور بابراز عوامل الحياة القويمة التي يجدر أن تمتلكها الذات كالمروءة والتقى ، ولكي يخفف من هجومهم على الحياة يلجأ الى اقناعهم بأن العمى أجر وذخر وعصمة .

* * * * *

كانت طبيعة حياة بشار تعجّ بالتقلّب والاضطراب في علاقاته مع المجتمع ، وفي صلته بالظروف السياسية في عصره . فقد شهد انتقال السلطة من أيدي الأمويين إلى العباسيّين ، وما أعقب ذلك من تقلقل في جسم الدولة ، ومن ثورات مختلفة كان يعدل

---

(١) انظر : مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربي . دار الأندلس (بيروت) ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص١٦٧-١٧٢ .

(٢) الديوان ٤/١٥٨ .

(٣) ٤/ ٦٥.

العباسيون على اخمادها مستغلين في ذلك جهود الموالي الذين كانوا يشعرون بالضعة أثناء حكم الأمويين ، وعدم المساواة مع العرب [١] . وفي ظلّ هذه الظروف ، نجد بشارا ينُشد قصيدة ميمّية في تأييد ثورة ابراهيم بن عبدالله بن الحسن على المنصور وتحريض الناس عليه [٢] . وحينما فشلت الثورة نجد بشارا يغيّر في القصيدة ، ويوهم الناس أنّه قالها في ذمّ أبي مسلم الخراساني .

وعليه ، فانّ قصيدته الميمية لا تعكس لنا موقفا سياسيا بقدر ما تعكس انتهازية بشار وسوء تقديره للأمور ، فقد تصوّر أنّ الثورة ناجحة لا محالة ، وأنّ سلطان المنصور يوشك على الزوال [٣] . وبذلك يكون بشار " قد سار على نهج واحد في تعامله مع العصور السياسية الكبرى في عصره ، فأيّد القوّة الغالبة ، وهاجم الحزب الضعيف المغلوب . إنه مع القوى دائما لأنه لم يخلص لمذهب سياسي معين ينحاز به الى طرف من الأطراف المتصارعة حول الخلافة " [٤] .

لقد تصوّر بشار أنّ الحياة الطيبة لا تكون إلاّ للفاتك وعليه أن يسير في ركب الأقوى ، كي يحافظ على وجود الذات ضمن تلك الحياة ، فقدّم نفسه الى العباسيين داعيةً من دعاتهم ، داعية لا يعتنق مذهب العبّاسيين عقيدةً سياسية ودينية ترى حقّ العمّ قبل أولاد العمّ الطامحين في وراثة الخلافة بقدر ما كان داعية يقدم خدمة اعلامية بمقابل مادي [٥] . ولجأ الى الحطّ من شأن الأمويين لتأكيد الفكرة ذاتها (السير في ركب الأقوى) فهجا أهمّ من مدح في الخلافة الأموية (مروان بن محمد) [٦] ولجأ الى تأكيد انتسابه إلى الموالي ليُثبّت دعائمه في ظل العبّاسيين [٧] :

نفْسِي الفِداءُ لأَهْلِ البَيْتِ إِنَّ لَهُمْ	عَهْدَ النَّبيِّ وَسَمْتَ القائمِ الهادِي
لم يَحكُموا في مواليهم وقد مَلَكُوا	حُكْمَ المُحِلِّ ولا حُكْمَ ابنِهِ العادي (٨)
لكِنْ وَلُونا بإِنْصَافٍ وَمَعْدَلَةٍ	حتَّى هجدْنا وكُنَّا غيْرَ هُجَّادِ

(١) انظر معاملة الأمويين للموالي في العقد الفريد . تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين وابراهيم الأبياري ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة (القاهرة) ، ١٩٥٢ ، ٣/٤١٢-٤١٧ .

(٢) انظر : الأغاني ٣/١٥٦ .

(٣) انظر : محسن غياض . صورة بشار بن برد في كتاب الأغاني . مجلة المجمع العلمي العراقي (بغداد) ، المجلد العشرون ، ١٩٧٠ ، ص١٩٦ .

(٤) محمود سالم محمد . بشار بن برد بين القدماء والمحدثين . ص٤٤ .

(٥) انظر : سيد حنفي حسنين . بشار بن برد . دار الثقافة (القاهرة) ، ١٩٧٨ ، ص١٤١ .

(٦) انظر : الديوان ٣/٣٢-٤٦ ، ٤/١٧٥ . (٧) الديوان ٢/٢٠٩ .

(٨) الظاهر أنه أراد بالمحلّ عبد الملك بن مروان ، لأنه قاتل عبدالله بن الزبير في حرم مكة . انظر : حاشية الديوان .

فالشاعر يضمّ صوته إلى الموالي ، وكأنّه يتحدّث بلسانهم مشيدا بحُسن معاملة العبّاسيين لهم ، حيث منحوهم الحرّية ، وعاملوهم بالإنصاف والعدل . وذلك على النقيض من معاملة الأمويين التي اوقعت بهم العنت ، والتحكم في تصرّفاتهم .

ولا شك أنّ ميل بشار الى الجدل ، الذى جسّده بشكل جليّ ومختصر بقوله : " دُعيت أخا عقل لتبحث بالعقل " (١) قد وجد في المعتزلة تربة خصبة لإشباعه ، غير أنّ بشارا لم يلبث معهم طويلا ، إذ انقلب عليهم اثر خلاف يتعلّق بتكفير المعتزلة للخوارج فهجا زعيمهم واصل بن عطاء ، مما جعل واصلا يصفه بالإلحاد ويطالب بقتله (٢) . ومهما يكن من أمر ، فقد شجعت طبيعة بشار التي تنزع الى التقلّب ، والجدل ، والسخرية ، والحدّة في المزاج ، والشكّ .. إلى القول بأنه يدين بدين الخوارج (٣) ، وانه ثنوى (٤) ، وانه ينتمي الى الفرقة الكاملية (٥) ، فاتهم بالرجعة ، وتكفير جميع الأمة ، وتصويب رأى إبليس في تقديم النار على الطين ، ونسبت (٦) إليه الأبيات التالية (٧) :

الأرْضُ مُظْلِمَةٌ والنَّارُ مُشْرِقَــــةٌ والنَّارُ مَعْبُودَةٌ مُذْ كَانَتِ النَّارِ

وقوله (٨) :

إبليسُ خيْرٌ من أبيكُـــــمْ آدَمْ فتَنَبَّهُوا يا مَعْشَرَ الفُجّـــارِ
النار عنصره وآدم طينــــــةٌ والطينُ لا يَسْمُو سُمُوَّ النّـــارِ

يقول محمد زكي العشماوى : " وما نظن أنّ هذه الأبيات التي قالها في إبليس وآدم وفي الطين والنار يمكن أن تشكّل مذهبا عقديا أو فكراً دينيا ناهضا وانما هي في نظرنا امتداد لموقفه المتبرّم أو الساخط ، وتعبير عن موقفه الداعي إلى الرفض والتشكك والسخرية .

---

(١) الديوان ١٦٤/٤ .

(٢) انظر : الجاحظ . البيان والتبيين . تحقيق: عبد السلام هارون ، مؤسسة الخانجي (القاهرة) ، ط٣ ، ١٩٤٨ ، ١٦/١ . والمبرد . الكامل في اللغة والأدب . مكتبة المعارف (بيروت) د . ت ، ١٤٣/٢-١٤٥ . والأغاني ١٤٥/٣ ، ١٨٢/٣ .

(٣) ابن المعتز . طبقات الشعراء . تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف (القاهرة) ، د . ت ،ص٢١ .

(٤) الشريف المرتضى . أمالي المرتضى . تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار الكتاب العربي (بيروت) ، ط٢ ، ١٩٦٧ ، ١٣٨/١ .

(٥) عبد القاهر البغدادى . الفرق بين الفرق . دار الآفاق الجديدة (بيروت) ، ط٤ ، ١٩٨٠ ، ص٤٢ .

(٦) راجع شكّ الطاهر ابن عاشور في صحة نسبة الأبيات إليه ، وترجيحه أن تكون من وضع أعدائه . مقدمة الديوان ٣٦/١ ، وتعليقه في حاشية الديوان ٩٢/٤ .

(٧) البيان والتبيين ١٦/١ .

(٨) انظر : المعرى . رسالة الغفران . تحقيق : عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف (القاهرة) ، ١٩٦٣ ، ص ٣١٠ .

من التقاليد تارة ، ومن العقائد والسلطة تارة أخرى ثم مذهبه في التحرر الأخلاقي الجنسي ، ونعتقد أنّ هذا هو الذي ولّد المعركة ضده ، وجعل رجال الحديث والفقه يحاربونه ويحرّضون على قتله"[١] .

* * * * *

ومن جراء شعور بشار بالنقص في مجتمع لا يكفّ عن تذكيره به ، ونتيجة لضيقه بالناس وتبرمه بهم واتصاله بأفكار المعتزلة وغيرها من الفلسفات المختلفة التي أدخلت الشكوك الى نفسه ، فقد اندفع الى اللهو ومتطلبات الجسد ، علّه يتخفف من تناقض الواقع مع تطلعات الذات ، فأبقى لنفسه الحرية في اختيار الأشياء ، وانساق في وعي الذات لهذا الوجود ، وهو يتخبّط في ظلال الشك والحيرة . يقول أبو الفرج الأصفهاني : " كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام : عمرو بن عبيد ، وواصل بن عطاء ، وبشار الأعمى ، وصالح بن عبد القدوس ، وعبد الكريم بن أبي العوجاء ، ورجل من الأزد ... فكانوا يجتمعون في منزل الأزدي ويختصمون عنده . فأمّا عمرو وواصل فصارا إلى الإعتزال . وأما عبد الكريم وصالح فصححا التوبة ، وأما بشار فبقي متحيّرا مخلطا .. "[٢] . وهو موقف غاية في الصعوبة والتعقيد ، إنه موقف الانسان حين يجد نفسه فجأة وقد تجرّد من كلّ قيمة ومن كلّ رابطة حميمة تربط بالحياة أو الناس إنّ الانسان في هذه الحالة لا يكون أمامه إلّا اختياره الذاتي المحض النابع من موقف حرّ يختاره ، ولعل الصعوبة الحقيقية في هذا النوع من الحرية ليست في هدم كلّ شيء وانكار كلّ شيء والاستسلام لليأس والاستهتار ، وإنما الصعوبة هي في قدرة الانسان على استغلال هذه الحرية الشخصية في التغلب على هذا الوجود الأحمق الميئوس منه ، وانتشال النفس من هوّة القنوط الى الأمل[٣] . لقد كان بشار يقول في الزمن الذي يعيش فيه : " لقد عشت في زمان وأدركت أقواما لو احتفلت الدنيا ما تجمّلت الّا بهم ، وإني لفي زمان ما أري عاقلا حصيفا ، ولا فاتكا ظريفا ، ولا ناسكا عفيفا ، ولا جوادا شريفا ، ولا خادما نظيفا ، ولا جليسا ظريفا ، ولا مَنْ يساوي على الخبرة رغيفا "[٤] . فلا مستغرب اذن أن يكون من أشدّ الناس تبرما بالناس ، كما استنتج الأصمعي مَن قوله : " الحمد لله الذي ذهب ببصري ، فقيل له : ولم يا أبا معاذ ؟ قال : لئلا أرى مَن أبغض "[٥] .

---

(١) موقف الشعر من الفن والحياة ، ص١٣٤ .

(٢) الأغاني ، ٣/١٤٦-١٤٧ .

(٣) محمد زكي العشماوي . موقف الشعر من الفن والحياة . ص١١٥-١١٧ .

(٤) ابو حيان التوحيدي . البصائر والذخائر . مكتبة أطلس ومطبعة الانشاء (دمشق) ، ١٩٦٤ ، ٢/٣٢٢ .

(٥) الأغاني ٣/١٤١ .

وهــذه المواقـف التشـاؤمية فـي غايـة الأهمية ، اذا لـم نحصرها بشرنقة العمـى حسـب ، ذلك أنّ التشـاؤم أو التبرّم ليس يعني دائماً التقوقع حول البقعة السوداوية من الحيـاة . فالموقف الذي غلب على تصرّفات الشاعر كان الاقبال على الحياة بأوسع أبوابهـا ، للاستمتاع بما تجود به من لذات " وفي هذا الموقف نجد المتشائمين لا يتعلّقون الاّ بما يلذّ ، وكأنهم يقولون لأنفسهم : طالما أنّ الحياة باطلة فلنستمتع بها قبل ان نخسرها ونموت . فهم لا يتناولون الحياة كشيء يستحق الاحترام والتقدير ، بل كشيء يستحق الامتهان والنهب ، فإقبالهم على الحياة ليس اقبال المحب بل اقبال المنتقم " (١) . إنّ هذا الاقبال على اللذة بهذه الحدّة يستنفذ طاقات الانسان ، ويجعل انتقامه من الحياة بالترامي الى اللذة انتقاماً من وجود الذات نفسها ، وترامياً الى الموت ، إضافة الى أن هذا التوجه قد خلق صراعاً مع الأنا العليا وسلطته ، بحيث بدت ممارسة الأنا للحياة هي ممارسة للموت في الوقت ذاته . فقد كان سوار بن عبداللّه ومالك بن دينار يقولان : " ما شيء أدعى لأهل هذه المدينة من أشعار هذا الأعمى " (٢) وكان واصل بن عطاء يقول أيضاً : " انّ من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد " (٣) لكنّ هذه المواقف وغيرها . لم تثنه عن المضيّ في رؤيته للحياة والوجود والفن ، الى أن قتله المهدي بتهمة الزندقة (٤) . ولعل الشاعر كان يدرك أنّ شهوة الحياة بهذه الحدّة والكثافة ، ومحاولة التصدّي لما يُعيق اندفاعها ، ستودي به الى هدم الحياة ، لكنه كان يعلل اندفاعه اليها بأنّه أمرٌ فوق ارادته (٥) :

خُلِقتُ عَلَى ما فيّ غيرَ مُخَيّرٍ ... هَوَايَ ، وَلَو خُيّرتُ كُنتُ المُهَذَّبَا
أرِيْدُ فَلَا أُعْطى ، وأُعطَى وَلَم أُرِدْ ... وَيَقْصُرُ عِلمي أن أنَالَ المُغَيَّبَـا
وأُصرَفُ عن قصدي وعِلْمي ثاقِبٌ ... فأرجعُ ما أُعقِبتُ إلاّ التَّعَجُّبَا
خَطَبْتُ على ظهر الزمان لَعَلَّـه ... يُساعِفني يوماً ، وإن كان أنكَبَا
لعمري لقد غالبتُ نفسي على الهوى ... لِتَسْلَى ، فكانت شهوةُ النفس أغلَبَا
ومن عجب الأيّام أنّ اجتنابَها ... رَشادٌ ، وإنّي لا أُطيق التَّجنُّبَا

---

(١) يوسف ميخائيل أسعد . التفاؤل والتشاؤم . دار نهضة مصر (القاهرة) ، د. ت ، ص٦٧ .

(٣،٢) الأغاني ١٨٢/٣ .

(٤) راجع دوافع اتهامه بالزندقة : محي الدين صبحي . مَنْ قتل بشار بن برد . الموقف الأدبي (دمشق) ، العددان ٦٥-٦٦ ، أيلول - تشرين الأول ، ١٩٧٦ . وراجع الأدلة التي اعتمدها فاروق عمر في نفي تهمة الزندقة عن بشار : حول زندقة بشار . المورد (بغداد) ، العدد الخامس ، ١٩٧٦ .

(٥) ديوان شعر بشار بن برد . جمعه وحققه السيّد بدر الدين العلوي . دار الثقافة (بيروت) ، ١٩٨٣ ، ص٢٤-٢٥ .

فالشاعر يكشف عن الصراع القائم داخل الذات بين حرّية الأنا في الاندفاع إلى الشهوة ، وبين قيود الأنا العليا والارعواء عن قيمها وتقاليدها • وهو يدرك أنّ الالتزام بتلك القيود واجتناب دوائر الأيام رشاد ، ولكنّ الأنا المتحفّزة الى التقلّب والبحث المتواصل عن أسرار الحياة وشهواتها ، ترفض الكفّ عن ذلك التحفّز ولا تطيق تجنّبه • وهكذا فانّ الارعواء يعادل (الموت) لتلك الشهوة ، والترامي اليها يعادل الترامي الى (الحياة) لإثبات وجوده فيها ؛ وبهذا يندفع إلى الحياة في سياق الموت ، الذي يلوح مندغما مع غضب الأنا العليا ، ومع ائتلاف الذات في اللذة •

ونلمس من الأبيات السابقة ، أنّ الاشكالية القائمة بين الأنا والأنا العليا ، هي إشكالية ايمان الشاعر بطبيعة الوجود وهشاشة بقاء الانسان وسط الزمن الأنكسب الذي يفرض عليه الرعب والخوف من جراء تقلّباته ، وغموض مصير الانسان في مستقبله ؛ فيأخذ الانسياق مع تيار شهوة النفس، والتعبير عن هذه الشهوة بالفن دفعا لهذا الرعب ، وتأكيدا لقدرة الذات على اختيار موقفها بمحض ارادتها ، وذلك على الرغم من تأكيد الذات جبرية هذا التوجه عليها •

(٢) الفن والحياة •

" اذا كان الشعر وسيلة لادراك الوجود .. ، فانّ ذلك يستتبع بالضرورة القول بأنه ليس ثمة حدّ فاصل بين الوجود والشعر ، أو بعبارة أخرى : التعبير هو الذي يعبّر عما هو موجود حينما يتحد هذا الموجود عن طريق التجربة بوجود الشاعر "(١) وكلّما ازدادت قدرات الذات على تفهّم الحياة واستيعاب مجرياتها ازدادت قابليتها على ... فهم الفن ، وعلى فتح روافد جديدة على الساحة الشعرية • وقد قيل لبشار : " بم فقت أهل عصرك ، وسبقت أهل عصرك ، في حسن معاني الشعر ، وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأني لم أقبل كلّ ما تورده عليّ قريحتي ، ويناجيني به طبعي ، ويبعثه فكري ، ونظرت الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات ، فسرت اليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سبرها ، وانتقيت حرها ، وكشفت عن حقائقها ، واحترزت من متكلّفها ، ولا واللّه ما ملك قيادي قط الاعجاب بشيء مما آتي به "(٢) • وهنا يفطن بشار الى حقيقة هامة تتصل بفهمه للشعر في تلك المرحلة ، فليس كافيا للشاعر أن يصدر

---

(١) محمد زكي العشماوي • موقف الشعر من الفن والحياة • ص٩٩ •

(٢) الحصري القيرواني • زهر الآداب وثمر الألباب • تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل (بيروت) ، ط٤ ، ١٩٧٢ ، ١/١٥١ •

عن طبع ، فالطبع وحده لا يتضمن قيمة فنية ، وليس التعبير الشعرى هو هدفه بل كيفية التعبير ، أي قدرة الشاعر على أن يطرح من خلال شعره فنا جديدا ، ودنيا من الابداع مختلفة عن دنيا غيره ، فالشعر ليس عاطفة تجيش بها النفس بل هو انضاج التجربة العاطفية للفن وللشكل الجمالي القادر على تحقيق الأصالة الفنية ، ومن هنا كان الشعر عند بشار هو البحث المستمر عما هو جديد [١] .

ولعلّ " احساس الفنان بعدم الرضى عن نتاجاته الفنية يتأتى له نتيجة شعوره بالخوف من أنّ ما تمّ له انتاجه لا يضمن له الخلود ، ومن ثمّ فانه يُقبل على انتاج فني جديد علّه يضمن له الخلود المنشود " [٢] . وفي ضوء هذه الفكرة يمكن فهم قول بشار : " ولا واللّه ما ملك قيادي قط الاعجاب بشيء مما آتي به " فالفنّ كالحياة تماما ، لا نتوقف فيها عند هدف نبلغه ، بل انّ سرّ خصوبتها هو قدرة الفنان على إبقاء ذاته ظامئة الى أن تحل الى اكتمال نمو الحياة (الموت) حيث يتابع (الفن) عندئذ امتداد وجود هذه الذات .

لقد نشأ بشار مع الفن ، إذ قال الشعر " ولم يبلغ عشر سنين ، ثمّ بلغ الحلم وهو مخشيّ معرّة لسانه " [٣] في مجتمع كان يحسب للشعر حسابا كبيرا ، ويخاف الشعراء وهجاءهم المقذع . وفي هذه النشأة امتزج الفنّ بوجود الذات ، لأنه نما نموّها ، وواكب مسيرة حياتها ، فتفهّمته كما تتفهمّ الحياة ، واستغرقت في شهوة حبّه كما تستغرق في شهوات الحياة . فبدا كثير من شعره عند القراءة الاولى مليئا بالتفاوت المدهش والمفارقات ، وهي " ليست مفارقات مقصودة ومدروسة لفنان ينظم الشعر على هون ، هادىء النفس ، بل مؤثرات مزاج حاد غير منتظم [٤] " وكأنّ الشعر صورة عن تقلّب الشاعر وحدّة مزاجه ، واضطرابه ، وهي الصورة التي وجدناها في طبيعة حياته جليّة . بحيث كانت غزارة إنتاجه افرازا طبيعيا لنشوء الفن منذ الطفولة متوحّدا مع الحياة . فقد قال بعضهم : "إنّ أكثر الناس شعراً في الجاهلية والاسلام ثلاثة : بشار وابن الدماينة والسيّد الحميرى ، فانه لا يُعلم أن أحداً قدر على تحصيل شعر أحد منهم أجمع [٥] " وأشار

---

(١) محمد زكي العشماوى . المرجع السابق . ص١٤٢ .

(٢) يوسف ميخائيل أسعد . سيكولوجية الابداع في الفن والأدب . الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) ، ١٩٨٦ ، ص٤٣١ .

(٣) الاغاني ١٤٣/٣ .

(٤) ڤاديه . الغزل عند العرب . ترجمة : ابراهيم الكيلاني ، وزارة الثقافة والارشاد القومي (دمشق) ، ١٩٨٥ ، ٢٢٥/١ .

(٥) الأغاني ٢٢٩/٧ .

ابن النديم الى أنّ شعر بشار لم يجتمع لأحد ولا احتوى عليه ديوان [١] ، ونجد بشارا نفسه يقول : " أنا أشعر الناس ، لأن لي اثني عشر ألف قصيدة ، فلو اختير من كل قصيدة بيت لا ستندر ، ومنْ ندرت له اثنا عشر ألف بيت فهو أشعر الناس " [٢] .

ومن أجل هذا التوحّد وهذه المواكبة لحياة الذات ، أصبح الفنّ حياة بشار التي لا يقبل أن يشاركه فيها أحد ، والتي يحقق فيها ذاته ، وفق رؤيته للحياة . فرفض أن يكون له شيطان شعر كما كان يفعل بعض الشعراء قبله ، وأصّر أن يكون متفردا : [٣]

دَعَاني (شِنِقْنَاقٌ) إلى خَلْفِ بَكْرَةٍ   فَقُلتُ اترُكَنّي فالتّفرّدُ أحْمَدُ

فالفنّ عنده يحتاج الى حرّيته هو فناناً ، يرى فيه حياته المتدفقة كتيار الحياة الذي لا يُقيّد ، وهو بهذا ليس حالة اقتدار يستدعيها الشاعر ، بل هو الحياة في حضورها الدائم ، المتمكّن في الذات .

وتصدّى بشار لكلّ منْ حاول النيل من فنّه ، أو الوصول الى مملكته الشعرية ، لأنّ هذا يمثّل تهديدا لحياة الأنا ذاتها ، ورغبتها في الخلود المنشود . فقد هجا سيبويه الذي عاب عليه بعض الاستخدامات اللغوية [٤] ، وتشدّد في موقفه من سلم الخاسر الذي نسج بيته التالي :

مَنْ راقب الناس مات غما   وفاز باللذة الجسور

على منوال بيت بشار :

مَنْ راقب الناس لم يظفر بحاجته   وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

فقال بشار له : " أفتأخذ معانيّ التي عنيت بها ، وتعبت في استنباطها ، فتكسوها ألفاظا أخفّ من ألفاظي حتى يُروى ما تقول ويذهب شعري ! لا أرضى عنك أبدا " [٥] .

---

(١) انظر : الفهرست . تحقيق : رضا تجدد ، طهران ، ١٩٧١ ، ص١٨١ .

(٢) الحصري : زهر الآداب وثمر الألباب ٤٧٢/٢ .

(٣) انظر : الجاحظ . الحيوان . تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي (بيروت) ط٣ ، ١٩٦٩ ، ٢٢٨/٦ . وانظر : الثعالبي . ثمار القلوب . تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار نهضة مصر (القاهرة) ، ١٩٦٥ ، ص٧١ .

(٤) انظر : الأغاني ٢١٠/٣ ، ورسالة الغفران ، ص ٤٣٠-٤٣١ .

(٥) الأغاني ١٩٩/٣-٢٠٠ .

فالذي يعني بشارا في هذه المسألة هو (الخلود الشعري) وكيفية ضمان بقاء الشعر ، وليس الأمر مجرد موقف شخصي من شاعر أو لغوي ٠

وربما كان هجاؤه للأعرابي في مجلس مجزأة بن ثور السدوسي [(١)] ، وهجاؤه لخلف بن أبي عُمر [(٢)] ، نابعين من الدفاع عن حياة (الفن) أو عن حياة (الأنا) وإثبات اقتدارها على الشعر كما أثبت اقتداره على مواجهة الحياة بتحد ، وتأكيده أنّ كونه مولى لا ينتقص من ذلك الاقتدار ، فالأعرابي يقول " ما للموالي وللشعر " وخلف يُذكّره بأنه مولى إثر خلاف بينهما في قوله " إنّ ذاك النجاح في التبكير " ٠ ولا شكّ أنّ هذه المواقف تمثل محاولة لسلب الذات دعامة اعتدادها بذاتها ، ومحاولة لتقويض تنامي احساسها بالتفوّق والتحدّي ، فتلجأ هذه الذات إلى العدوانية (الهجاء) لسلب هؤلاء مظاهر التذكية والفخر ٠

وقد كان على بشار كي يبلغ المكانة التي قال فيها أحدهم : " عهدي بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة إلاّ ويروى من شعر بشار ، ولا نائحة ولا مغنّية إلاّ تتغنّى به ، ولا ذو شرف إلاّ وهو يهابه ويخاف معرّة لسانه " [(٣)] أن يتمادى في مواقفه تجاه الناس ، وأن يتعمق فهم العملية الابداعية ، كي يكون قادرا على الوصول الى قلوب الناس ، والى اعجاب نقاد عصره ٠

وكان عليه أيضاً ، أن يجد على الساحة الشعرية شاعراً يجابه التحدّي بمثله ، فيتناقل الناس شعرهما كما كانت تتناقل نقائض جرير والفرزدق ، وهي تلك الرغبة التي ألحت عليه للتعرّض لهما وهو في حداثة سنه ، لكنه فشل في ذلك وكان يقول : " هجوت جريرا فأعرض عني واستصغرني ولو أجابني لكنت أشعر الناس [(٤)] " ٠ وهكذا فقد وجد في حماد عجرد فرزدقاً له ، وتصوّر " أنّ الشهرة التي حازها شعراء النقائض واعجاب الناس بشعرهم جاءهم من بعض الفحش الذي سجلوه في قصائدهم ، فبالغ بشار ، وكان مستعدا نفسيا لهذه المبالغة بسبب ٠٠ رغبته في تحدّي الناس والمجتمع ورفضه لقيمه وأخلاقه [(٥)] " ومن هنا ، نجد بشارا ينهج نهجها في تكثير المعاني في الهجاء [(٦)] ، ونجد رجلا " من أهل البصرة يدخل بين حماد وبشار على اتفاق منهما ورضى

---

(١) انظر : الأغاني ٣/١٦٦-١٦٧ ٠

(٢) انظر : المصدر السابق ٣/١٩٠ ٠

(٣) المصدر نفسه ٣/١٤٩ ٠

(٤) المصدر نفسه ٣/١٤٥ ٠

(٥) سيد حنفي حسنين ٠ بشار بن برد ٠ ص١٧٨ ٠

(٦) انظر : الأغاني ١٤/٣٤٥ ٠

بأن ينقل الى كلّ واحد منهما وعنه الشعر " (١) بحيث يتأكّد لنا أن بشارا لا ينبغي من إحياء تلك النقائض سوى أن يبلغ أوجاً كبيرا في الشعر والشهرة، ولا شك أن بشارا أخطأ في انتقاء حماد عجرد من بين الشعراء لتمثيل هذا الدور . وهو المتهم في دينه ، الذي سعى الى توريط بشار معه ، في اشاعة اتهامه بالثنوية بين الناس (٢) . وما كان ينبغي له - كما يقول الجاحظ - أن " يناظر حمادا من جهة الشعر وما يتعلق بالشعر لأن حمادا في الحضيض ، وبشارا مع العيوق ، وليس في الأرض مولد قروي يُعد شعره في المحدث الا وبشار أشعر منه (٣) ".

وعلى أي حال ، فقد تصور بشار أن هجاءه لحماد هو اعلاء من شأن الذات ومن شأن الفن ، كما اعلت النقائض من شأن جرير والفرزدق، فارتفاع منزلة الفن يعني ارتفاع منزلة الحياة ، وتصعيد حدة الشعور بوجود الذات وتفوقها ، لكن هذا التصعيد كان يعني في الوقت ذاته هدما للحياة بما يخلق من صراع مع رجال الدين والسلطة ؛ وذلك بسبب تصوير العلاقات المكشوفة في الشعر ، ونتيجة لاتصاله بحماد عجرد الذي كان " خليعا ماجنا متهما في دينه مرميا بالزندقة (٤) ".

ومن اجل ذلك كله ، أصبح لتمكن الفن من ذات بشار أثر واضح في سلوكه ، وشكه وتناقضه ، واستهتاره ؛ بحيث أبقى لنفسه الحرية في الحياة، وأعلى من شأن الفن لكونه معادلا لحياة الأنا ، فحين سمع جارية تغني أبياتا من شعره قال " هذا والله ... أحسن من سورة الحشر (٥) " وفي موقف آخر مماثل نجده يقول : " هذا والله أحسن من فَلْج يوم القيامة (٦) ".

* * * * *

لقد كان على سلطة الأنا العليا ممثلة بالخليفة (المهدي) ان تتصدّ من اندفاع الأنا ، بهذه السبيل ، وأن تكبت جماح هذه الشهوة وهذا التحدي الذي يبدو جليا في شعر بشار ، فحين سمعه المهدي يقول :

لا يؤيسنك من مخبّأة	قول تغلظه وان جرحا
عسر النساء الى مياسرة	والصعب يمكن بعد ما جمحا

---

(١) الاغاني ١٤ /٣٢٦.

(٢) انظر : المصدر السابق ١٤ /٣٢٥.

(٣) الجاحظ ، الحيوان ٤ /٤٥٣ - ٤٥٤.

(٤) الأغاني ١٤ /٣٢١.

(٥) المصدر السابق ٣ /٢١١.

(٦) المصدر نفسه ٣ /٢١٥.

قال له : " أتحض الناس على الفجور وتقذف المحصنات المخبأت ؛ والله لئن قلت بعد هذا بيتاً واحداً في نسيب لآتين على روحك [1] ". ومن الواضح أن المهدي ينهاه عن (النسيب) وليس عن الشعر بشكل عام ، وأن النهي لم يوجه الى سلوكه تجاه المرأة بل الى شعره في المرأة. وما دام الفن بصورته المتكاملة يمثل وجود الشاعر ، فقد أبى الأعمى أن تزيل هذا الكبت عن وجودها بالنزوع الى الذاكرة لاسترداد الماضي ، بحيث يشكل هذا النزوع رفضاً رمزيا للغناء الذي يهدد شهوة الحياة (ايروس) ، تلك الشهوة المندغمة بشغف الفن. وفي الوقت ذاته ، فإن استرداد الماضي يختلط بحاجة الذات لاسترداد حريتها وإشراق حياتها في ظل الشباب واللذة غير المقيدة. يقول هربرت ماركوز: " وابتداء من اسطورة (اورفيه) الى رواية (بروست) ارتبطت السعادة والحرية بفكرة الانتصار ثانية على الزمن : أي الزمن المسترد ، فالذاكرة تنزع من النسيان الزمن الضائع الذي كان زمن الارتواء والتسكين وإن ايروس المتغلغل داخل الشعور ، إنما تحرضه الذكرى ويقاوم معها نظام التنازل . إنه يستخدم الذاكرة في سعيه للانتصار على الزمن في عالم يسيطر عليه الزمن ، ولكن ما دام الزمن يحتفظ بسلطانه على ايروس ، فان السعادة انما تنتمي الى الماضي في جوهرها ... وإن الزمن ليفقد سلطانه عندما تسترد الماضي ثانية. وبالرغم من ذلك فان هزيمة الزمن هذه ، إنْ هي الا هزيمة فنية زائفة فليست الذكرى سلاماً واقعياً ما دامت لا تترجم بفعل تاريخي ، حينئذ يغدو الصراع ضد الزمن مرحلة حاسمة في الصراع ضد التسلط [2] ".

ولعل ما يقوله (ماركوز) يمكن أنْ ينطبق على بشار ، حيث وجد في الماضي ، زمن الحرية واللذة . حياة يستردها وسط الكبت (الحاضر) الذي يذكره بالموت ، واستطاع أن يجد حيلة ينفذ من خلالها الى الإحتفاظ بذكر شهواته في المرأة . فيذكر ما يمكن فعله دون نهي الخليفة ، وقد أطلق عمر فروخ على هذه الحيلة اسم (الغزل المسوّغ) [3] ومن هذا الغزل قوله [4] :

وَلَوْلا أَميرُ المُؤْمِنينَ مُحَمَّدٌ ... لَقَبَّلْتُ فَاهَا أَوْ جَعَلْتُ بها قِطْري
لَعَمري لَقَدْ أَوْقَرْتُ نَفْسي خَطِيئَةً ... فَمَا أَنَا بالمُزْدَادِ وِقْراً عَلَى وِقْرِ

فوجود أمير المؤمنين هو الذي يحول دون إرواء شهوته من المحبوبة ، وعلى الرغم من أن هذه الحيلولة يمكن أن تُردّ الى وقار الذات ، فإنها لا تمثل للشاعر أي نوع من

---

(١) انظر الاغاني ٣ /٢٤١ .
(٢) الحب والحضارة . ص٢٧٨.
(٣) انظر : بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي دار لبنان (بيروت) ، ١٩٨٦ ، ص١٢٦ - ١٢٧.
(٤) الديوان ٣ /٢٥١.

الوقار ، ذلك أن النهي يمثل كبتا للحياة ، وانضواء تحت قيود المجتمع وتقاليده التي تطالب بالحدّ من اندفاع الأنا .

ومع ذلك ، فإنّ استرداد الماضي ، والغزل المورى ، لم يحلّا للشاعر مشكلته إزاء الكبت ، ذلك أنهما لم يترجما على صعيد الواقع ، أو في ظل حرية الذات في التعبير الفني . فيبدو الشاعر بهذا راضخا لسلطة الموت المعادلة لسلطة الخليفة . وقد استطاع ان يكشف عن أزمته الداخلية بعمق ، حين جعل الدعوة إلى ممارسة الحياة على لسان (المحبوبة) التي يمكن أن ترمز الى الحياة في ظل الحرية ، حيث تدعوه اليها وتزين له شهوتها ، لكنّ الأنا تخاف الموت الذي تفرضه سلطة الأنا العليا ، فتحاول مرغمة رفض دعوتها (١) :

١ - وكَعابٍ من آل " سَعْد بن بكْـر "	زَعَمَتْني جُفُونُها في المغيب
٢ - وتقُولُ : اتَّقيْتَ فينا أُناساً	لمْ أكُنْ أُتّقيهمْ في العُزوب
٣ - لا ومُنْ سَبَّحَ الحَجيجُ لهُ مَا	كان ظَنّي اتّقاءَ عَيْنِ الرَّقيب
٤ - غير أنَّ الإمام أمسكني عَنْـ	كِ فقُولي في ذنْبه لا ذُنُوبي
٥ - إنَّ قلبي مثْلُ الجناح إلى مَنْ	بَاتَ يدْعُو وأنْتَ غَيْرُ مُجيب
٦ - لو يطيرُ الفتى لطِرْتُ من الشَّوْ	قِ مُنيباً إلى الحَبيب المُنيب
٧ - لو أُلاقي مُنْ يَحْمِلُ الشّوق عَنّي	زُحْتُ بين الصَّبا وبين الجنُوب
٨ - فَبكتْ بكْيَةَ الحزين وقالتْ :	كلّ عيش مُودّع عن قريب
٩ - كنت - نَفْسي الفدا - فَبِنْتَ فَقيداً	ازْعَ وُدّي - نَعِمْتَ - غيْرَ مُريب
١٠- لو سألْتَ السَّلامَ عنّي لقالُوا :	تُبْ إلى الله من جَفاء الحبيب
١١- غلبتْني نفسي عليك وإنْ كُنْـ	ـتَ مَسَاكاً في ظِلّ مُلْكٍ قَشيب (٢)
١٢- كيف أرجو يوماً كيومي على السرّ	ـسّ وأيّامِنا بحقْفِ الكثيب
١٣- إذ نسوقُ المُنى ونغْتبقُ الـرّا	حَ ويأتي الهوى على تغييب (٣)
١٤- قدْ رَانَا مثْلَ اليديْن تَلَـقى	هذه هذه بودٍّ وطيب
١٥- تتعاطى جيداً وتَلْثِمُ حُقّا	حينَ نخْلُو نَرَاهما غَيرَ حُوب
١٦- فانقضي ذلكَ الزّمانُ وأبقى	زَمَناً رَاعَنَا بأمْرٍ عَجيب
١٧- فعليكَ السّلامُ خُيّمت في المُلْك	وغُودِرتُ كالمُصاب الغريب

فالحوار الذي ينميه الشاعر مع (سُعدى) أقرب إلى حوار النفس مع ذاتها ، وهو حوار يجسد فيه الشاعر مشاعره التي تضجّ بالألم نتيجة لنهي المهدي له عن الغزل ، فشهوة الحياة التي تواكب شهوة الفن تدعوه الى ممارسة الحياة بتدفقها وسيلانها ، لكنّ أمر المهدي يقف حائلاً دون هذه الممارسة ، ويجعل العيش انتظارا للموت ، كما نلمس من قولها : " كلّ عيش مودّع عن قريب " .

---

(١) ٢٢٤/١-٢٢٥ . (٢) في ظل ملك قشيب : أي في جوار المهدي .
(٣) نغتبق الراح : نشربها في العشي .

ولكي تتسامى الذات عن حضور الموت في واقعها المكبوت ، فإنها تلجأ الى استرداد زمن اللذة والحرية (الماضي) ، لكن هذا الإسترداد سرعان ما تتلاشى فعاليته ، لكونه لا يترجم في الحاضر ، حيث انقلب ذلك الزمان (الماضي) وأبقى زمناً راهناً (الحاضر) يكتم على المرء أنفاسه .

وبهذا ، فان الموت (النهائي) لحياة الذات ، قد يصبح راحة تتوق اليها النفس ، للخلاص من كدحها في الحياة ، ومن الموت الذي يُعايش حياتها في كلّ لحظة (١) :

١- نَهَانِي الخليفةُ عَنْ ذِكْرِهـا ... وكُنْتُ بِمَا سَرَّهُ أكْـدَحُ
٢- فأعْرَضْتُ عن حَاجَتي عِنْـدَهَـا ... وَلَلْمَـوْتُ مـن تَرْكِهـا أروَحُ
٣- عَلَى أنَّ في النَّفْسِ مِنْ حبِّهَـا ... أحـادِيث لَيْسَ لَهَا مَطْـرَحُ

فالخليفة المهدي وجدّ في كفّ بشار عن ذكر المرأة الفاحش في شعره راحة من النحنحة التي أثارها حول شعره رجال الدين والحديث خاصة . ويرى الشاعر أنّ في راحة الخليفة معاناة للذات،فتجد الأنا في اندفاعها للموت لذّة وحيوية " فأيّ خير بقي في الحياة ، وأيّ مطلب للشاعر الصادق الذي يُحجز عن متنفّس روحه و... وجدانه " (٢) فيدفن الهوى حيّاً (٣) . ويأتي قوله في البيت الثالث معرباً عن حاجته الماسة الى تفريغ ما بداخله من قول مكبوت للمحبوبة ، وكأنّ النفس مكبّلة من الداخل ولا تستطيع امتلاك حريّتها بسبب نهي الخليفة . فلا غرابة اذن ، أن يصبح النهي المتكرر طعنة عن رأس أخرى كانت على اربه (٤) ، بحيث ألغت هذه الطعنات قدرات العقل على استيعاب مجريات الحياة ، وأضعفت قدراتها على التكيّف مع نفسها .

* * * * *

وقد زاد من حدّة مأساة الشاعر ، واحساسه ضرورة الثورة على الكبت ، امتناع وزير المهدي يعقوب بن داود عن منحه العطاء ، مقابل مدحه اياه ، مما دفعه الى هجائه ، بقوله (٥) :

---

(١) الديوان ٨١/٢ .

(٢) محمد النويهي . شخصية بشار . دار الفكر (بيروت) د.ت ، ص٢٥٣ .

(٣) انظر : الديوان ٢٤٩/٣ .

(٤) الديوان ١٨٥/١ .

(٥) انظر : الأغاني ٢٤٣/٣ .

بني أميّة هبّوا طال نومكم إنّ الخليفة يعقوب بن داود
ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا خليفة اللّه بين الزق والعود

وهكذا ، فإنّ رغبة التحدّي المدفوعة بقوّة التعويض النفسي ، وتبرّمه بالناس وسخطه عليهم ، واندفاعه الى الحياة والفن بحدّة وكثافة ، كانت حوافز كافية للمضيّ في هذه الطريق الشائكة ، والإغضاء عن رفض المجتمع وعن رفض السلطة ، إلى أن لقي حتفه ، وكأنه كان يصدر عن قوله [1] :

بَاتَ يُغنّي والموتُ يطلُبُهُ والمرءُ يلهو وحَيْنُهُ كَثَبُ

ولا شك أنّ الغناء يمكن أن يعادل المضيّ في شهوة الحياة ، وتجسيد هذا المضيّ في (الفن) • وأنّ (الموت) يمكن أن يعادل تربّص الأنا العليا وسلطتها بإهلاك الذات والخلاص من وجودها • وفي هذا تبدو ممارسة الشاعر للحياة ممارسة للموت ، حيث إنّ فعل الغناء يتم في ظلّ الموت ، والأنا تندفع الى الحياة التي يلوح فيها الموت في كل لحظة عن كثب • وربما يُفسر هذا كلّه ، مقابلة الشاعر للموت بسخرية مريرة ، بعد أن حرمه المهدي من الغزل ، واتهم بالزندقة بعد هجائه يعقوب بن داود ، وبعد نسبة أبيات إليه في هجاء المهدي نفسه [2] ، فبدا وكأنه يسخر من الموت كما كان يسخر من الحياة والأحياء ، ويجد في الموت راحة للأنا ولمعاناتها المتواصلة ، خاصة بعد أن بذر في جوف الحياة خصوبة خالدة لوجود الأنا ، ألا وهي (الفن) • فكان إذا أوجعه الضرب بالسوط يقول : " حسّ - وهي كلمة تقولها العرب للشيء إذا أوجع - فقال له بعضهم : انظر الى زندقته يا أمير المؤمنين ، يقول حسّ ، ولا يقول باسم اللّه ، فقال : ويلك ! أطعام هو فأسمّي اللّه عليه ! فقال له الآخر : أفلا قلت الحمد للّه ، فقال : أو نعمة هي حتى أحمد اللّه عليها ! فلما ضربه سبعين سوطاً بان الموت فيه ، فألقي في سفينة حتى مات •• " [3] • يقول محمد زكي العشماوي : " لقد أحس بشار أنّ يعقوب يحاصره ، وفي الحصار تطويق وقمع وهذا يتنافى مع طبيعة بشار المتمردة التي تأبى الحصار وتتمرّد على القمع وترى فيهما موتاً قبل الموت الطبيعي • ولكي يشعر أنه ما يزال حيّا فقد كان لا بدّ أن يثور • ونفس بشار تقابل الكبح بالجموح وكلّما كان كبحها قويّا كلّما كان جموحها أقوى • ومن هنا كان تحدى بشار للسلطة وثورته على المهدي ووزيره ، فقد كان يشعر أنه بثورته هذه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت متمردا • ففي الموت على هذا النحو حركة وحياة " [4] •

(١) الديوان ٢٦٥/١ •
(٢) انظر : الأغاني ٢٤٣/٣-٢٤٧ •
(٣) الأغاني ٢٤٤/٣ •
(٤) موقف الشعر من الفن والحياة • ص١٤٩ •

قوة الزمان وأشكالها :

(أ) الدهر :

يُعد الزمن من الألفاظ المعادلة للدهر [١] ، ويأتي وعينا له جزءاً " من الخلفية الغامضة للخبرة ، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية · والبحث عن معناه ، إذن ، لا يحصل الآ ضمن نطاق عالم الخبرة هذا ، أو ضمن نطاق حياة انسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات [٢] " بحيث يبدو تسلط الزمن على حياة الانسان ، وحضوره الدائم فيها جزءا من خبراته بالزمن أو بالدهر ، وما يخلفانه من آثار تدمير في الحياة ، أو ... آثار اصلاح فيها · وقد يبدو للذات أن سير حياتها في اطار سلبي ، هو من مسؤولية الدهر ، نتيجة ازدياد خبراتها بأن التدمير لا يقوى على فعله سوى قوة غامضة ، حاضرة ... الوجود كحضور الحياة ، تلك هي قوة الدهر أو الزمن · يقول الشاعر [٣] :

ديارُ الحيّ بالرُّكحِ اليماني ... خَرابٌ والدّيارُ إلى خرابِ [٤]
رجعْنَ صَبابةً وبَعَثْنَ شوقاً ... على مُتَحلِّبِ الشّأنَيْنِ ضَابِ [٥]
وما يَبقى على زَمَنٍ مُغيرٍ ... عدا حدثانُهُ عدْوَ الذّئابِ
ودَهْرُ المرءِ مُنْقلِبٌ عليه ... فُنُوناً والنَّعيمُ إلى انقلابِ
وكُلّ أخٍ سيذهبُ عن أخيه ... وباقي ما تُحبّ إلى ذهابِ

فالدهر هو المسؤول عن تخريب الديار ، وهو الذي يقلب حياة الذات ، ولا يدع لها نعيما ، ويفرق الأخ عن أخيه ، ويجعل " باقي ما تحب الى ذهاب " . فالشاعر يُحقق من تجربته في الحاضر خبراته السابقة في تدمير الدهر للحياة ، وينقل المستقبل الى الحاضر ليجعله متلاقيا مع استمرارية فاعلية الدهر ، بحيث لا ينفصم المستقبل عن الماضي والحاضر · وبهذا تبدو صورة الزمن متواشجة مع صورة الدهر فالزمن (مغير) لا يُؤمَن الى جانبه ، يعدو عدو الذئاب ، والدهر (منقلب) ، وهما يتصفان بشمولية التدمير والتغيير في الحياة ·

(١) رأى بعضهم أن الدهر لاينقطع أبدا في حين يكون الزمان من شهر الى ستة أشهر · وقيل : إن الدهر هو الزمان الطويل ، ويطلق على القصير تجوزا واتساعا · انظر في ذلك : الزبيدي · تاج العروس من جواهر القاموس · تحقيق عبدالكريم الغرباوي ، مطبعة حكومة الكويت (الكويت) ١٩٨٢ ، مادة (د هـ) ·
ورأى آخرون ان الزمان هو الدهر · انظر : ابن منظور · لسان العرب ، دار صادر (بيروت) ، د·ت ، مادة (دهر) ·

(٢) هانز ميرهوف · الزمن في الأدب · ترجمة : أسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب (القاهرة) ، ١٩٧٢ ، ص ١٠ ·

(٣) الديوان ١/٢٧١ - ٢٧٢ ·

(٤) الركح : ركن الجبل ·

(٥) الشأنان : هما العرقان اللذان يخرج منهما الدمع ·

لقد ساهمت تجربة الحب - كما نلمح في البيت الثاني في تصعيد الإحساس الذي تثيره صورة الطلل بضراوة " فكلما اشتدّ إحساس الإنسان بالزمن اشتدّ احساسه بالموت . وتجربة الحب تجربة تعيش بلاشك في إطار زمني يشكّل الزمان عنصراً أساسياً فيها ، ولأنّ تجربة العشق تتصف بالتغيير والمفاجآت والأحداث والحركة فالحب حركة ديناميكية مستمرة . ولهذا فإنّ إحساس العشّاق بالتغيير والصيرورة يكون أبلغ من إحساس الإنسان العادي [١] " .

* * * * *

قد تتجه استجابة الشاعر امام فاعلية الدهر إلى الرضوخ والاستسلام لفعله ، حيث إنّ الإنسان موجود زمني " وكلّ امرىء منتهٍ إلى أمد " [٢] ولا يستطيع الهروب من تسليط الزمن الفناء على البشر ، كما لم يستطع أيّ إنسان أن ينفلت من هذا الفعل [٣]:

دِينِي لدهرٍ أصمّ مُنْدَلِثٍ ... يُهْرَبُ مِنْ رِيبِهِ ولا هَرَبُ [٤]
أودى بأهلِ الغديرِ فانقرضوا ... لم يَبْقَ مِنهُمْ رأسٌ ولا ذَنَبُ

والدهر كالموت في رحلة دائمة ، لا يكفّ عن الفتك بالانسان ، ولذلك أصبح لزاماً على الإنسان أن يُعطّل اندفاعه إلى مباهج الدنيا ، وينظر إلى الدهر الذي يتوعّده بالفناء [٥] :

ما أراك الدّهْرَ إلاّ شاخصاً ... دائب الرّحلةِ في غيرِ عَنَا
فَدَعِ الدُّنيا وعِشْ في ظِلّها ... طلَبُ الدُّنْيا من الدّاءِ العَيَا

كما قد تتجه استجابة الشاعر إلى البحث عن اللذة ، هرباً من الاحساس الحزين بحضور الدهر والموت في الوقت ذاته . فالدهر لن يمهل الذات حتّى ترتوي من الحياة ، ولهذا يأخذ بالسعي وراء اللذة ، لأنها تحقق وجودها في الحياة ، قبل أن ينقلب الدهر فيفنيها [٦] :

---

(١) انظر : ابراهيم سنجلاوي . الحب والموت ، ص١٢٦-١٢٧ .
(٢) الديوان ٣/٨ .
(٣) ١/٢٦٤ .
(٤) المندلث : الذي لا ينفكّ في الحرب عن القتال .
(٥) ١/١٥٨ .
(٦) ٤/٩٩-١٠٠ .

قُومي اصْبَحينا فما صيغ الفتى حَجَرا لكن رهينةَ أجداثٍ وأرْماسِ
قومي اصْبَحِينَا فإنّ الدّهرَ ذو غِيَرٍ أفنى لُقَيْماً وأفنى آلَ هُرْمَاسِ (١)
اليَوْم هَمٌّ ويبدو في غَدٍ خَبَرٌ والدّهرُ ما بين إنْعَامٍ وإبْآسِ
فاشْرَبْ على حَدَثَانِ الدّهر مرتَفِقاً لا يَصْحَبُ الهَمُّ نَزْعَ السِّنِّ بالكاسِ

ومما يلحظ هاهنا ، تكرار قوله " قومي اصبحينا .. " وكأنه يطلب الى المرأة أن تُسرع لاهتبال الفرصة ، قبل أن يتغيّر الدهر ، فيفني الذات كما أفنى لقمان وأفنى هرماس ، فعلى الرغم من تأخّر منية هؤلاء إلّا أنّ الموت قد أدركهم ، ولم ينفذ من شموليته أحد من البشر ، ذلك أنّ الانسان موجود زمني ولم يُصَغ (حجرا) يمكن أن يكتسب صفة الخلود . وبهذا تبدو اللذة نقيضة لعالم الموت ، ويبدو الإنكباب عليها اثباتا لوجود الذات في مواجهة الفناء ، الذي ينفي ذلك الوجود ، بحيث تغتنم ما بقي لها من زمن في إشباع شهواتها ، فتلقى الموت غير جزعة على الحياة ، لأنّ ما ترغبه الذات في الحياة قد تحقق . وقد تعني ممارسة الحياة على هذا النحو ممارسة للموت ذاته ؛ فالأنا تطلب حدّة الحياة لدفع سكونها (الموت) ، والموت بهذا يصبح ماثلا أمامها وحافزا مستمرا لبلوغ الإشباع ، فهو إذن مواكب للحياة . كما أنّ اتلاف الذات باللذة يمثل سعياً الى الموت (النهائي) ، بحيث يلوح شبح الموت طوال هذا السعي زاحفا الى الحياة لإتلافها بشكل نهائي . وقد يشير ترامي الذات الى اللذة بهذه الحدّة الى أن (الأنا) تنظر الى الدهر نظرة ذات طبيعة مزدوجه : الأولى تشكّل جانبا من الفناء ؛ لأنّ هذه الذات تموت بسبب الدهر . والثانية تشكّل جانبا من الحياة ، لأنّ الدهر يدفع الذات الى اعتصار أقصى ما يمكنها من قدرات ، كي تشبع رغبات الحياة وتحقق وجودها . وبذلك يلتبس الحب بالموت في صورة الدهر .

* * * * *

وما دامت مشكلة الذات أمام الزمن وأشكاله المختلفة تتعلّق بالبحث عن سر الخلود ، أو البحث عن وسائل تمكنها من تناسي المصير الحتمي (الموت) ، فإنها دون شك استطاعت أن تجد هذا السرّ في (الفن) بحيث شكّل تعويضا للأنا الفانية في مواجهة الفناء ، ونفي العجز الانساني ازاء طغيان الدهر المدمر للحياة ، وذلك بإبقاء اسم الذات خالدا بخلود فنّها ، هذا الفن الذي يتجدد باستمرار كتجدد النسل البشري . وقد عمّق الشاعر هذه الفكرة في قصيدة يهجو فيها عبيد اللّه بن قزعة (٢) :

(١) لقيمان : لعله تصغير (لقمان بن عاد) الذي زُعم أنه عمّر عمر سبعة نسور ، أو لعلّه لقمان المذكور في القرآن ، والذي كان نبيا أو حكيما . وهرماس : لعله (هرمس) الذي وضع علم الحكمة في مصر ، ويسميه المصريون القدماء ثوث ، ويعتقدون أنه عمّر طويلا وأنه علّم الناس تصبير الموتى . انظر : حاشية الديوان ٤/١٠٠ .

(٢) ٣/٢٢ .

كَسَوْتُكَ حُلّةً مِمّا أُسَدّي — بُرُوداً لا يُفارِقُها بُرُودُ
مَلابِسُ لا تَرِثُّ على اللّيالي — ولا تَبْلَى وإنْ بَلِيَتْ جُلُودُ
جُلِسْتُ أَحُوكُها واللّيْلُ داجٍ — مُحَبَّرةً تَبِيدُ ولا تَبِيدُ
يُوَرِّثُها بَنُوكَ بَني بَنِيهِمْ — إذا هَلَكُوا وَمُنْشَرُها جَدِيدُ
كذاك الدّهرُ يُبْلي كلَّ شيءٍ — ولا يُفْني على الدّهرِ القَصيدُ

إنّ قصيدة الشاعر الهجائية تشكّل لعنة أبدية يحملها عبيد الله ويتوارثها نسله ذلك أنّ الفنّ يتصف بالخلود والبقاء ، فالقصيدة " لا يفارقها برود ، ولا ترث على الليالي ، ولا تبلى ، ولا تبيد ، ولا تفنى " ٠ وهذه الأفعال تصيب الانسان ، وكأنّ الشاعر بتداوله استخدام أسلوب النفي يعمّق إحساسه بخلود الأنا عن طريق خلود الفن ، ويعمّق بالتالي اللعنة الأبدية التي تحيق بمن يُعادي هذه الأنا ٠ وقد نلمس في قول الشاعر " وإن بليت جلود ، يورثها بنوك ٠٠ إذا هلكوا ، الدهر يبلي كلّ شيء " أنّ الاحساس بالموت يعيش في الأنا كما يعيش الاحساس بالحياة ، ففي الوقت الذى تشتدّ فيه رغبة الخلود عن طريق الفن يشتدّ إحساس الشاعر بوجود النقيض (الموت) الذى يداهم الانسان فيفنيه ٠

هذا وقد يشي الاتصال الوثيق بين الحب والفن ، الذى أشرت اليه سابقا ، الى أن الحب أيضا يحمل جانبا من الخلود ، وذلك على النقيض من ذات الشاعر الفانية (١):

حُبُّ نفسي مِن حُبِّها ما بِنَفسِي — أنا بَالٍ والحُبُّ غَضٌّ جَدِيدُ

حيث يمكن أن تكون هذه الجدّة المناقضة للأنا الفانية هي قدرة الحب الدائمة على استيعاب طاقات الفن ، وامداده بوقوده٠ ولذلك كان الحب كما يقول الشاعر نفسه " شيء سوى النفس لم يخلق بمقدار " (٢) لأن المقدار هو علامة في سياق الزمن ، والحب كالفن لا يرتبط بالوجود الزمني ، ولا يكفّ عن التوثب لتحقيق علوه على الفناء٠٠ ومن أجل ذلك أيضاً ، نجد الشاعر يربط بين الحب وصورة الطفولة الخالدة في قوله (٣):

وطِفْلُ الحُبِّ أَضْنَانِي — فَوَيلٌ لِي إذا شَبَّا

إذ إنّ الطفولة للحب تعني بقاء صورته المشرقة في وجه تغيرات الزمن ، وهو في هذا التصوير للحب في صورة طفل ، يضارع " ما فعل الاغريق في أساطيرهم حين تحدثوا عن كيوبيد طفل الحب الخالد " (٤)٠ فخروج الحب عن صورة الطفولة الى الاكتمال في القوة والعلو يعني ترتب

---

(١) ٣ /٢٤٠
(٢) ٣ /١٤٨٠
(٣) ١ /٢٣٠٠
(٤) يوسف خليف٠ تاريخ الشعر في العصر العباسي ٠ ص٥٧ ٠

الحياة الى الموت ، لأنّ اكتمال الحب يعني الموت ، أو (الوَصل) على حد تعبير الشاعر .

(ب) الموت .

يتعمق احساس الأنا بالموت ، ويحتدّ وعيها بحضوره كلّما اصطدمت بموت الآخرين ، حيث يلوح الموت لها شكلا من أشكال الزمن المدمرة ، لا ينفصل عن الحياة وإنْ كان ينقضها . فالموت بهذا ليس تلك النقطة التي تنتهي بها حياة الذات حسب ، بل إنه ذلك الحاضر الغائب في وجدانها ، إلى أن تبلغ الحياة تلك النقطة .

وقد بلور الشاعر هذه الفكرة بشكل جليّ في القصيدة التي قالها في رثاء ابنه (محمد) (١) :

١- أجارَتَنَا لا تجْزَعي وأنيبي	أتاني مِنَ الموتِ المُطِلّ نَصيبي
٢- بُنَيّ على قلبي وعيني كأنّه	ثَوى رَهْنَ أحجارٍ وجَارَ قَلِيبِ (٢)
٣- كأني غريبٌ بعد موتِ (محمّدٍ)	وما الموتُ فينا بَعْدَهُ بغريبِ
٤- صَبَرْتُ على خيرِ الفُتُوّ رُزِئْتُهُ	ولَولا اتقاءُ اللّهِ طالَ نَحيبي
٥- لعمري لقد دافعتُ موتَ (مُحَمّدٍ)	لَوَ أنّ المنايا ترعوى لطَبيبِ
٦- وما جزعي من زائلٍ عمّ فَجْعُهُ	ومِنْ وِرْدِ آبارٍ وقصدِ شَعيبي (٣)
٧- فأصبحتُ أبْدى للعيونِ تَجَلُّداً	ويا لَكَ من قَلْبٍ عَلَيهِ كَئِيبِ
٨- يُذَكِّرُني نوحُ الحَمَامِ فِرَاقَهُ	وإرنانُ أبكارِ النّساءِ وشِيبِ
٩- ولي كلَّ يوم عَبْرَةٌ لا أفِيضُهَا	لأحظَى بصبرٍ أو بحَطّ ذُنُوبِ
١٠- إلى اللّهِ أشكو حاجَةً قد تَقادَمَتْ	على حَدَثٍ في القَلْبِ غَيرِ مُريبِ
١١- دعتهُ المَنَايا فاستجابَ لصوتِهَا	فللّهِ من داعٍ دَعَا ومُجيبِ
١٢- أظلُّ لأحداثِ المَنُونِ مُرَوَّعاً	كأنَّ فؤادي في جَنَاحِ طَلُوبِ
١٣- عَجِبْتُ لإسراعِ المَنيّةِ نَحْوَهُ	ومَا كانَ لو مُلّيتُهُ بِعَجيبِ
١٤- رُزِئْتُ بُنَيّ حينَ أورَقَ عُودُهُ	وألقَى عَلَيّ الهَمّ كلُّ قريبِ
١٥- وَقَدْ كُنتُ أرجو أنْ يكونَ (مُحمّدٌ)	لنا كافِياً من فارسٍ وخطيبِ
١٦- وكانَ كريحانِ العروسِ بَقَاؤهُ	ذَوَى بعدَ إشراقِ الغُصونِ وطِيبِ

---

(١) الديوان ١/٢٧٨-٢٨٠ .

(٢) القليب : القبر العميق .

(٣) الشعيب : مزادة الماء .

١٧- أغرُّ طويلُ الساعدين سَمَيْذَعٌ ‏‏ كَسَيفِ المُحَامي حُرٌّ غَيْرُ كَذُوبِ(١)
١٨- غدا سَلَفٌ مِنَّا وَهَجَّرَ رائِحٌ ‏‏ عَلى أَثَرِ الغادِينَ نَوْدَ جَنِيبِ(٢)
١٩- وما نَحْنُ إلّا كالخَليطِ الذي مَضَى ‏‏ فرائِسُ دَهرٍ مُخْطِيءٍ ومُصيبِ
٢٠- نؤمِّلُ عيشاً في حياةٍ ذميمةٍ ‏‏ أَقَرَّت بأبدانٍ لنا وقُلُوبِ
٢١- وما خَيْرُ عيشٍ لا يَزَالُ مُفَجَّعاً ‏‏ بموتِ نَعِيمٍ أو فِرَاقِ حَبِيبِ
٢٢- اذا شِئْتُ راعَتنِي مُقيماً وظاعِناً ‏‏ مصارِعُ شُبّانٍ لديَّ وشِيبِ

وهكذا ، تمثّل حياة الأبناء امتدادا لحياة الذات بعد موتها ، ومضاعفة لوجودها في الحياة ، وهم بذلك يمثّلون جانبا من الخلود ، يمكن أن يحدّ من تأزّم مشكلة الفناء في تفكير الذات . ومن هنا ، فإنّ فناء الأبناء يوازي فناء الذات ، وبُعدي توقها للإندفاع إلى الموت خلاصاً من ترقّب قدومه وتربّصه بالحياة ؛ فضربة الموت إذن موجهة الى الذات ، وهي معنيّة دون غيرها بهذا الفناء ، وكأنّ المأساة تخصّها وحدها . ولعل هذا ما دفع الشاعر الى مخاطبة زوجته بقوله : " أجارتنا .. " ، وذلك إخراجاً لها من حيّز المخصوصية في المعاناة ، واستحواذه عليها لذاته . وقد جعل فعل الموت المطلّ للأنقضاض على الحياة موجه إليه ، كما نلمس من قوله : " أتاني من الموت المطلّ نصيبي " .

إنّ القبر قد ضمّ ابنه إلى الأبد ، فقطع على الذات احساسها بالوجود ، وجعلها تستشعر غربتها ، وكأنّ هذه الغربة تمثّل انقطاع حياة الأنا عن الامتداد في حياة الأبناء ، ومضاعفة وجودها بوجودهم ؛ بحيث أصبح وعي الأنا بحضور الموت المهيمن على الحياة ليس غريبا ، أي قوّي من فاعلية وجود الموت ، بحيث اندغم مع الحياة ؛ وطرح جزع الذات منه ؛ فهو غاية الحياة الحتميّة للبشر . وما دام الموت قد نال امتداد الذات (الأبناء) ، فانه سينال الذات نفسها ، وذلك كما يشفّ قوله :

أظلّ لأحداث المنون مروّعا ‏‏ كأن فؤادي جناح للمسلوب

ومع ذلك ، فإن الذات تحاول أن تختزن ألمها بداخلها ، فتبدى للعيون تجلّدا ، كي لا تراها منكسرة أمام سطوة الموت ، ولأن المأساة تخص الأنا ومشكلتها في الامتداد . وفي ضوء هذا ، قد يفهم قول بشار حين قيل له : " أجرّ قدمته ، وذخر أحرزته ، فقال : ولد دفنته ، وثكل تعجلته ، وغيب وعدته فانتظرته ، والله لئن لم أجزع للنقص لا أفرح للزيادة . وقال يريثه : أجارتنا .. "(٣) ، وقد يفهم أيضا صرفهُ النظر

---

(١) السميذع : السيد الشريف ، وهو هاهنا الشجاع .

(٢) الغدو : السير صباحا . التهجير : السير في نصف النهار . الرائح : الخارج في المساء .

(٣) الأغاني ١٦١/٣ .

عن تقبل العزاء والتسلية عنه [١] . فهو بهذا كلّه ، يريد اظهار التجلّد أمام الآخرين ويريد اختزان المأساة لذاته ، وذلك عن طريق توكيده أن الموت ظاهرة طبيعية ، وأنه لم يؤثر به .

ويعمّق مستوى المأساة ويثيرها نوح الحمام وصياح النساء ، بصفتهما عاملين خارجيين . أمّا على صعيد الداخل ، فإنّ الدمعة التي يمكن أن تنفّس إراقتها عن حزن الذات ، تأخذ الأنا باختزانها كلّ يوم ، وكأنها تجبر الذات على تصعيد حدّة المأساة التماساً للموت النهائي للذات . إن اختزان تلك الدمعة يمكن أن يطلق عليه (إجبار التكرار) ، أي ارغام الذات على اعادة الخبرة بالشيء الواحد ، حيث تجد الأنا في هذه الإعادة لذّة في تعميق إحساسها بالموت وبحضور ذكر مَنْ تخطّفهم الموت ، وتجد في الوقت ذاته ألماً نتيجة إغراقها في الحزن دون جدوى .

إنّ (محمداً) يمثّل للشاعر حياة خصبة ، استطاع الموت أن يجعلها قصيرة ، حيث بتره عن الوجود حين أورق عوده ، وأمّل الشاعر أن يكون محمد له " كافيا من فارس وخطيب " أو بعبارة أخرى ، كان يرجو أن يكون امتدادا لوجوده ، وتعويضا عما افتقده في حياته من سند يشدّ أزره لمواجهة متاعب الحياة . ونتيجة لفقدان تلك الحياة (محمد) ، تتأكّد للذات حتمية الموت ، وشموليته في الفتك بالعنصر الإنساني ، دون أن يملك ضدّ قهره حيلة . إنه كالدهر تماماً في تسلّطه وجبروته يفترس البشر عشوائيا ، ويجعل من الحياة عديمة الخير ، لا يستطيع المرء أن يؤمّل في مستقبله عيشاً طيباً مطمئنا . فالموت يسلّط ضرباته على الانسان ويجعل منّ يُخطئه مترقبا له ، وهو في الحالين يُثبت للإنسان عجزه وضعفه ، ويبرهن على حضوره الدائم في حياته ، وشموليته في الفتك بالبشر ، بحيث يصرع الشباب والشّيب . يقول زكريا ابراهيم " فنحن نخشى المستقبل ، ونحن نخشى المجهول ، ونحن نخشى الزمان ، ونحن نخشى الحياة الحياة ، ونحن نخشى الموت .. الخ . وكلّ هذه المظاهر المختلفة من الخوف إن هي إلاّ تعبير عمّا في وجودنا من تناه وعرضيّة ، وقابلية مستمرة للتصدع ، وإذا كنا نحاول في كثير من الأحيان أن نشتري الطمأنينة بأفدح الأثمان ، فذلك لأنه ليس أثقل على نفوسنا من حياة الخوف والجزع والقلق وعدم الاطمئنان ، ولكننا إذا كنّا كثيراً ما نخشى الحياة نفسها ، فما ذلك إلاّ أننا نشعر بأنّ استمرار الحياة هو في صميمه انقضاء للزمان ، وانقضاء الزمان معناه السير الوئيد نحو الموت أو الانحدار السريع نحو هاوية العدم [٢] " .

---

(١) انظر : المصدر السابق ٣/ ٢٢٠ .

(٢) مشكلة الإنسان ، ص١١٢ .

إنّ الموت كما تكشف عنه القصيدة يشفّ عن إحساس الشاعر بعبثية الموت ، وأنه فعل لا مسوّغ له ، حين يجتثّ الحياة الخصبة المفعمة بالحيوية • كما أن الموت قد جعل الذات في حالة ترقّب دائم لفعله ، مما يجعل هذا الترقّب مفضياً الى اليأس ، بحيث تنعدم قدرة الذات على التكيّف مع الحاضر ، وتُلغي آمالها المستقبلية ، فتصبح الحياة عابثة أو (ذميمة) لا جدوى من بقائها والتشبّث بها على هذا النحو • لقد أصبح حب الحياة مندغماً مع كراهيتها أو مع (الموت) ، وبدت الأشياء - في ضوء هذا الإحساس بالعبثية - متشابهة متوحّدة •

ومما يجدر ذكره أنّ هذه القصيدة حظيت باهتمام كثير من الدارسين المحدثين وقد كانت دراسة بعضهم تتسم بأحكام سريعة أحياناً ، ومن هذه الأحكام ما يقوله محمد مهدي البصير بأنّ رثاء بشار لولده " تافه لا قيمة له • وليس بشار أول شاعر ماجن ميت العاطفة متحجر الإحساس نزلت به المصائب وفقد الأبناء والأصحاب فلم يقل في ذلك كلاماً يشفّ عن لوعة صادقة ويدل على إحساس متأثر " [(١)] • وذهب مصطفى الشكعة الى أنّ بشاراً كان بعيداً عن سمات الانفعال والبكاء والإبكاء ، انه حتى وهو يرثي ولداً له لم يستطع أن يبكي بكاء مَنْ فقد قطعة من نفسه وفلذة من كبده ، وربما كان ذلك راجعا إلى أنّ بشارا رغم ملكة الشعر الكبيرة وطاقته الهائلة اللتين كان يتمتع بهما ، لم يكن يملك روح الشاعر وأحاسيسه [(٢)] • أمّا محمد زغلول سلام فيقول : " وله في الرثاء أبيات يرثي بها ابنه• وعجيب أن يأتي هذا الرجل بالرثاء الحزين ، وهو مَنْ عرفنا من السخرية واللامبالاة والعبث " [(٣)] وقد ردّ مخيمر صالح على قولي البصير والشكعة بقوله " قد تصدق هذه الاوصاف على رثائه لغير ابنه ، أما رثاؤه لابنه ، فبعيد عن هذا الوصف كل البعد • وظاهر أن مَنْ بنى هذا الحكم على جميع رثاء بشار ، اعتمد على سلوك بشار الماجن المتهتك فنفى عنه الروح الإنسانية التي تتأثر لوخزات الدهر في أعز ما تملك ، وعلى خلاف ما رأى الباحثون السابقون ، فان رثاء بشار لابنه من أرق شعر الرثاء عاطفة وصدقا ، ولا ينفي عن ذلك ما عرف عنه من انحراف أو فسوق " [(٤)].

* * * * *

واذا كان الامر كذلك ، فكيف تصور الشاعر الموت الذي يعيش مع حياة الذات ، في حديثه عن المحبوبة• يقول بشار في (حُبّى) [(٥)]:

---

(١) في الادب العباسي• مطبعة النعمان (النجف الأشرف) ط٢ ، ١٩٧٠ ، ص١٥٠•

(٢) انظر : رحلة الشعر من الأموية الى العباسية• ص٥١٩•

(٣) دراسات في الأدب العربي (العصر العباسي)• منشأة المعارف الإسكندرية ، د•ت ، ص٥٦•

(٤) رثاء الأبناء في الشعر العربي• مكتبة المنار (الزرقاء - الاردن) ، ط١ ، د•ت ، ص٦٧•

(٥) الديوان ٢ /١٨٨•

كَأنَّها لَذَّةُ الفِتْيانِ مُوفيَةً ... وَسَكْرَةُ المَوتِ إنْ لَمْ يُوفِ مَوْعُودُ
تُؤتيكَ ما شِئْتَ من عَهْدٍ ومِنْ عِدَةٍ ... فالوَعْدُ دانٍ وبابُ النَّيلِ مَسْدُودُ
قَدْ صَرَّدَتْ هامتي حُبِّي بِبُخْلَتِها ... مَا خَيْرُ عَيشِ الفَتَى والكَأسُ تَصريدُ

فلقاء المحبوبة يحقق اللذة أو (الحياة)، واخلافها الوعد يمثل سكرة الموت. إنها تشكل وجود الشاعر الذي تتلاقى فيه خيوط الحياة مع الموت، وإن كان الخيط الثاني هو الغالب في هذا الوجود، حيث إنها تهب الوعود الكثيرة دون أن تحقق منها شيئا، فتبقيه في ظمأ دائم للارتواء من الحياة وكأنه حي ميت في الوقت ذاته. وقد عبر عن هذا الظمأ بتوظيف (الهامة) في البيت الثالث، وهو طائر وهي زعمت العرب أنه يخرج من دم القتيل ويصيح: اسقوني حتى يؤخذ بثأره، فيروى فلا يطلب سقياً بعد ذلك [1]. وقد يشير هذا التوظيف إلى أن تصريد الهامة يمثل تأخيراً لزمن السكون (الموت)، حيث إن الهامة تجد سكونها الأبدي حين تحظى بالارتواء الذي يرادف لقاء المحبوبة، فإشباع الحياة يقودها الى الموت. وعليه، فلا غرابة أن نجد انجاز الوعاد هو الموت عينه، كما ذهب الشاعر في موضع آخر [2]:

المَوْتُ شَيءٌ هَيِّنٌ ... والمَوْتُ إنْجازُ الوِعَادِ

ذلك أن العاشق الفنان يمارس الموت كما يمارس الحياة، فالموت بهذا شيء (هيّن) كالحياة المتصلة بالظمأ والمعاناة، وأن الموت الأبدي يعني اكتمال نمو هذه الحياة أو انجاز الوعاد المتواصلة.

إنّ المعاناة التي تفرضها المحبوبة على عاشقها، وحيلولتها دون بلوغ الطمأنينة والسكون تجعل العاشق ينظر إليها نظرة عدوانية تسعى لتدمير نرجسيتها، وتشكل تلك النظرة اندماجاً للحب والكراهية معاً [3]:

من حُبِّها أتَمنّى أنْ يُلاقِيَني ... من نحْوِ بلْدتِها ناعٍ فيَنْعَاها
كيما أقول فراقٌ لا لِقَاءَ له ... وتُضمِرُ النَّفسُ يأساً ثمَّ تسْلاها
ولو تَموتُ لراعتني وقلت لها ... يا بؤسَ للموت ليت الدَّهر أبقاها

فالشاعر يتمنى أن يحمل ناعٍ من بلدة المحبوبة خبر موتها، لأن الحب بينهما قائم على الفراق أو البين، وموتها قد يفضي إلى اليأس من استمرارية حبّها فينساها، لكنه يعود فينقض تلك الرغبة؛ ذلك أن موتها سيخيف الذات على وجود الحياة، فيتمنى أن يعيدها

(١) انظر: محمود شكري الألوسي. بلوغ الارب في معرفة أحوال العرب. تحقيق: محمد بهجة الاثري، دار الكتاب العربي (القاهرة)، ط٣، ١٩٢٣، ٢ /٣١١ - ٣١٣.

(٢) الديوان ٣ /١١٤.

(٣) ٤ /٢٥٥ - ٢٥٦.

الدهر من الموت . فكما أنّ مستوى الحب متصاعد ، فانّ حدّة المعاناة أيضا متصاعدة ، وبهذا تصبح صورة المحبوبة التي تثير الحب ، تثير الكراهية ، وهي بهذا تجمع بين الحب والموت .

ولعلّ هذا لا يبتعد عما طرحه (فرويد) في نظرية الغرائز ، حيث إن الغريزة السادية التي تهدف إلى إيقاع الأذى بالموضوع (كما رأينا في تمني الشاعر موت المحبوبة) مشتقة من غريزة الحب التي تهدف الى المحافظة على الحياة . واذا كانت الكراهية والعدوان ينتميان الى غرائز الموت ، فإنّ غرائز (الأنا) المعروفة باسم المحافظة على البقاء تنضمّ إلى غرائز الموت أيضا (١) .

وقد تدارك الشاعر على نفسه ، فتذكّر أنّ تمنّي موت المحبوبة تدميرا لنرجسيتها ، سيُفضي الى كفّ لذة وجود الحب ، الذي تعمل المحبوبة على اثارته وتوثبه ، ولذلك يغدو بقاؤها من بقاء الذات . ومما يُلحظ أن نسبة إيقاف زمن المحبوبة تُنسب إلى فاعلية (الموت) ، وأنّ تمنّي إبقاء المحبوبة يُطلب من (الدهر) وليس من الموت ، وكأن الموت يعني للشاعر الأبدية الحارمة في بتر الأشياء عن الحياة ، أما الدهر فيُعطي إمكانية التقلّب ، تمشّياً مع طبيعته المزدوجة في بعث الحياة أو تدميرها بتقلبه .

ج - الليل .

يرتبط ذكر الليل بالقلق والسهر ، حيث تجد الأنا في الظلام حافزاً قويّا للارتداد الى ذاتها ، والتأمّل في حركة الزمان وعواقبها ، ويأخذ توتر الذات بالتصاعد حين تجد في تفرّدها وانعزالها عن المحبوبة أو عن عناصر الحياة ، طُغيان صورة الموت المقابلة لصورة الظلام ، والمرادفة لها في السكون وطيّ الأشياء في غموضها .

يقول داود الأنطاكي : " وإنما أُكثر .. ذكر الليل دون غيره لأنّه محلّ سكون الحواس وهدوّ الأنفاس وخلّو النفس بعد انطباق مسالك التشعّبات عنها فتستجلب الأفكار الخفيات فيما مضى وما هو آت وأمّا النهار فالأفكار فيه منتشرة والشواغل مستكثرة فهو محلّ الاستغراق وقلّة الاعتلاق ومحلّ التسلية عن الأشواق اللهمّ شخصا غد ملك الحب قياده فلا يلهيه شيء ولا يُنسيه مُراده " (٢) . وقريب من هذا ما نقله

---

(١) انظر : ما فوق مبدأ اللذة . ص٩١-٩٣ .

(٢) تزيين الأسواق في أخبار العشّاق . دار ومكتبة الهلال (بيروت) ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ٢٣/٢ .

ابن حجلة عن الشريشي ، بأنّ الشعراء " من الليل أفزع وإلى النهار أنزع لأن الليل أجمع لأشتات الهموم والفكر وأجلب لشوارد الأحزان والذكر " (١) .

والذي يعنينا من قوليهما أنّ الليل يرتبط بالسكون ، بحيث يمكن القول إنّ السكون الذي يفرضه الليل يقابل السكون الأبدي الذي يفرضه (الموت) ، مما يجعل قلق الذات هو قلق على الحياة ذاتها من هذه الظلماء التي تُذكّر بوجود الموت .

وما دام الليل مقابلا للموت ، تتيقظ في مجاله هموم الذات نتيجة حرصها على الحياة ، خاصة وأنّ في الليل من سمات الدهر ، فالليالي فاجعة كالدهر (٢) ، وتدمي كلّ جديد (٣) ، فإنّ الليل يأخذ عند الشاعر صبغة دائمة للحياة (٤) :

خَليلَيّ مَا بَالُ الدُّجى لا تَزَحْزَحُ ... وما بَالُ ضَوْءِ الصُّبْحِ لا يَتَوَضَّحُ
أضَلّ الصَّبَاحُ المُسْتَنِيرُ سَبيلَهُ ... أم الدَّهرُ لَيْلٌ كُلُّه لَيْسَ يَبْرَحُ
كأنّ الدّجى زادَتْ وما زَادت الدُّجَى ... ولكنْ أطَالَ اللّيلَ هَمٌّ مُبَرِّحُ

ففي هذه الأبيات طرح لمشكلة وجوديّة عند الشاعر هي أوسع مما يمكن حصر دلالة الليل فيها بمفهوم (الافراط) كما ذهب الجرجاني (٥) ، وأكبر ايحاء من الاحساس بليل العاشقين المتّصل بالهموم والضجر من طول الليل " إنه ليل آخر ، ليل كُتب على الشاعر أن يكون ليلاً سرمديّاً تتحوّل فيه الأيام إلى ظلمة مستديمة (٦) إنه جوّ المعاناة الذي تعيشه الذات بصفة دائمة ، فيجعل الموت في حضور دائم يترادف حضوره مع صورة الليل التي وقف الدهر عليها ، وكأنّ النهار (رمز الانبعاث) قد ضلّ طريقه ، وأبقى الذات في الليل (رمز الموت) تبحث عن خلاص من المعاناة .

وهكذا،يجد الشاعر ذاته وسط ليل " لم يخلق له أبدا نهار " (٧) وإنْ لاح أنّ في هذا النهار خلاصاً من المعاناة أو الظلام المتزامن مع وجودها ، بدت له صورة أخرى من

---

(١) ديوان الصبابة . دار ومكتبة الهلال (بيروت) ، ١٩٨٤ ، ص١٣٠ .
(٢) الديوان ٢٠٧/٢ .
(٣) ١٩٠/٢ . (٤) ٧٧/٢ .
(٥) انظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه . تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي . دار القلم (بيروت) ، د.ت ، ص٤٥٩ .
(٦) محمد زكي العشماوي . موقف الشعر من الفن والحياة ، ص١٦٠ .
(٧) الديوان ٣٦٢/١-٣٦٣ .

ليلـه الســرمـدي [1] :

آبَ ليلي لَيْتَ لَيلي لَمْ يَـــؤُبْ ... إنّما اللّيْلُ عَنَاءٌ للْوَصِبْ
أرقُبُ اللّيلَ كأنّي واجـــدٌ ... رَاحَةً في الصُّبْحِ منْ جُهْدِ التَّعَبْ
وَلَقد أعْلَمُ أنّي مُصْـــبحٌ ... مثلَمَا أمسَيْتُ إنْ لَمْ تَحْتَسِبْ

تلك هي فاجعة الإنسان الذي يرى الذات واقعة بين فكي الزمن (الليل والنهار) يندمجان في صيغة واحدة هي (الظلام) . وقد يكون للعمى أثر في تشكيل هذه الرؤية ، إذ إنّ العمى قد حجبه عن تصور الحياة كما يراها البشر الأسوياء ، فبدا له الوجود سابحاً في ظلام أبدي ، يخلو من التفاؤل باستعادة الحياة المشرقة (النهار) لأنّ المعاناة قد استفحلت جذورها في باطن الحياة ، وطغى الظلام على أمانيها في الخلاص كما يطغى على فاعلية النهار .

ويتنامى هذا الشعور حين يأخذ الحب بالتصاعد " ففي الليل يشتدّ الحب وتنطلق مشاعر المحبين عبر الظلام النهائي ، وكأنها تجوس هذا الأبد تتلمّس من ورائه خيوط الذياء الحبيبة " [2] حيث يمثّل هذا الاشتداد خوفاً على الحياة من انعتاقها في الجانب المظلم (جانب الفناء) نتيجة التصعيد المستمر من مستوى الحب . وكلّما ازداد قلق الأنا وبلغ أوجه شعرت " بأن الزمان قد وقف نهائياً ، وهذا الشعور بوقوف الزمان هو الشعور بالآن " [3] أو بالمعاناة في الحاضر .

ونلمح ذلك في قول الشاعر [4] :

تبيتُ تُراعي الليلَ ترجو نَفَادَهُ ... وليس لليل العاشقينَ نَفَادُ
تقلَّبُ في داجٍ كأنّ سَـــوادَهُ ... إذا انْجَاب مَوْصُولٌ إليهِ سَوَادُ

فالليل بما يستجلب من الهموم ، ينفي عن الذات استسلامها إلى النوم ، لأنّ فيه خلاصاً من المعاناة ، واسترخاء للسكون ، فتجد الهموم في الظلام مجالاً فسيحاً للاستمرار . إنّ الهموم في الحب ناتجة عن ألم البين والفراق عن المحبوبة ، وفي الوقت ذاته حضور صورتها في الذاكرة ، تلك الصورة التي تتصف بالحضور والغياب ، فحضور صورة المحبوبة يُشكل حياة للذات في مجال الموت (الظلام) ، ويُشكل حياة لها وسط المعاناة الدائمة ، التي كلّما اشتدت لاح الموت مواكبا لاشتدادها .

---

(١) ٣٦٢/١-٣٦٣ .

(٢) ابراهيم سنجلاوي . الحب والموت . ص٨٤ .

(٣) عبد الرحمن بدوي . الزمان الوجودي . دار الثقافة (بيروت) ، ط٣ ، ١٩٧٣ ، ص١٧٤ .

(٤) الديوان ١٢٧/٣ .

٣- مظاهر الزمن ٠

(أ) الشيب ٠

" ربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان ، هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي ، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان ، حقاً إن الزمان ينتزع منّا رويداً رويداً كلّ ما سبق له أن منحنا ، ولكن تجربة الشيخوخة الأليمة كثيرا ما تُشعر الذات البشرية في حدّة وقسوة ومرارة بأنه هيهات للمفقود أن يعود " (١) وأنّ الزمان يستنزف قوى الإنسان ويسير بخطاه الى المستقبل المشوب بالضعف وعدم القدرة على ممارسة نشاطاته في الحياة كما كان في الماضي ، فيتأتى له شعور بأن الزمان يقوده إلى الفناء ، وما الشيب الاّ نذير ذلك ٠

يقول بشار مشيرا الى هذه العلاقة بين الشيب والموت (٢) :

لا يرحل الشيب عن دارٍ يحلُّ بها حَتَّى يُرَحِّلَ عنها صَاحِبَ الـدّارِ

فالمرء حين ينزلق به العمر الى الشيخوخة ، يرى في الشيب نذيرا للموت ، ونقطة تحوّل عن الحياة الخصبة المشرقة التي باتت مقترنة بالماضي ٠ وكأنّ هذا الشيب حين يجتاح الذات لا يمكث إلاّ لاقتلاعها من الحياة ـ على الرغم من تشبث الذات بالحياة ـ وهو بهذا الفعل يرادف الموت الذي يتحيّن الفُرص كي ينقضّ على الحياة ٠

إنّ الانسان يُروّع دائما بفكرة الحياة الذاهبة ، حين يتأمّل أثر التغّير الذي أحدثه الزمن ، لكنه مع ذلك يحاول تحدّى أزمته الحادّة باثبات اقتداره على طلب الحياة وشهوتها ونفي الرزانة التي يُفترض أن تسود مناخ المشيب (٣) :

وقائلةٍ : إنْ مِتَّ في طَلَبِ الصِّبى فلا بُدَّ أنْ تُحْصى عَليك ذُنُـوبُ
فرُمْ توبةً قبلَ المماتِ فإنَّني أخافُ عليك اللّه حين تـؤوبُ
تَكلَّفُ إرشادِي وقدْ شَاب مَفْرِقي وحَمَّلَني أهلي فليس أريـبُ
فقلتُ لها : لم أجْنِ في الحُبِّ بيننا آثاماً على نفسي ، فمِمَّ أتُـوبُ

(١) زكريا ابراهيم ٠ مشكلة الانسان ٠ ص٧٦ ٠

(٢) ديوان شعر بشار بن برد ٠ ص١٢٧ ٠

(٣) الديوان ١/٢٠٦-٢٠٧ ٠

فالمرأة تحاول أن تعيب على الشاعر جريه وراء الصبا واللهو ، في حين أنّ الشيب ينذره بالموت ، وليس يجديه في هذا الوقت سوى الكفّ عن ذلك الجري ، كي يلاقي اللّه يوم الحساب غير مُثقل بالذنوب . وكأنّ الشيب الذي توحي اليه المرأة هو صورة أخرى للموت الذي يتربّص لإهلاك الإنسان ، ولعل هذا ما نلحظه بجلاء في قولها " .. قبل الممات " ونلحظه أيضا في ردّه " .. وقد شاب مفرقي " حيث يلوح الشيب مقابلا للموت .

وما دامت الأنا تحاول مغالبة الموت بالحب ، فإنّ موقفه تجاه المرأة ينزع نحو التحدّي وإنكار الضعف بتأكيد استمرارية تلك الشهوة المرتبطة بالماضي : حتى وإن لاح الشيب في رأسه ، لأنه سيكون بذلك إشارة إلى نضجه وقناعته بمواقفه ، وفي هذه الحالة يصبح النهي عن اللهو تكلّفاً . وقد يشي هذا بأنّ الشيب كما هو صورة للموت ، هو أيضا صورة للحب ؟ فهو مكروه لأنه يضفي على الحياة أجواء اليأس والموت ، وفي المقابل يمثل جانبا من الحب لأنه يضفي على الإنسان ملامح الرزانة والرشاد ، فيمكّنه من المضيّ في اللهو والصبا عن قناعة .

فالكراهية للشيب تحمل معنى الموت وتستبطن أجواءه ، والشيب في الوقت ذاته يمكن أن ينهض بمهمة الحفاظ على الحياة من عدوانية الآخرين ؛ حيث لا يُخشى قتل الأشيب إنْ مضى في غيّه [(١)] . وهكذا تبرز لنا صورة الشيب اندغاماً للحب والكراهية ، أو للحب والموت [(٢)] :

الشَّيبُ كُرْهٌ وكُرْهٌ أنْ يُفارِقَني ... أَعْجِبْ بشيءٍ على البغضاءِ مَودودُ

وقد تتصاعد حدّة إحساس الشاعر بالتناهي والصيرورة اللذين فجرهما (الشيب) عندما تلوح له صورة المحبوبة رمز الحياة الخالدة مناقضة لحياة الأنا الفانية ، وتعيش خارج سياق الزمن بحيث لا تخضع لتغيّراته . فتبدو صورة المحبوبة بذلك ملاذاً للعاشق كي يحظى بقدرتها على بث الإحساس بالحياة ، وجانباً نرجسياً يستحوذ على الحياة الخالدة ، ويستنفذ حياة الأنا في انتظار نعمها وأمانيها ؛ مما يولّد لدى العاشق شعورا بالكراهية لنرجسيتها ولتدميرها حياة الأنا في معاناة العشق والانتظار ، وفي الوقت ذاته يولّد هذا الجانب النرجسي شعوراً بالحبّ العنيف المتّجه الى استمداد حياته من بقائها [(٣)] :

---

(١) ٣٧٢/١ .

(٢) ٥٥/٤ .

(٣) ٢٥٢/٤ .

عَبْدُ مُنّي وأَنْعِمِـــــي	قد ملكْتُكم قِيادِيَــــة
شــاب رأسـي ولم تشـــب	وآبَــلائـي لِذَائِيَــــة

فالشيب يداهم الشاعر ويترك المحبوبة محتفظة بحيويتها ونضارتها . إنّ صورتها هذه تسمو عن صورة المرأة الانسانية ، وتتجاوز امكانيات الوجود البشري وكأنها تعويذة للحياة ضد التناهي .

وربما تراود الأنا هواجس تحوّل المحبوبة عنها في زمن المشيب ، فيلوح لها انتظار المحبوبة خيطا آخر من خيوط الموت . فالأنا تحتاج الى نفي صورة (الشيب) باثبات اقتدارها على ممارسة الحياة ، ومحاولة إقناع ذاتها بأنّ الشيب لم يُحدث شرخاً بين الماضي والحاضر . ومن هنا نلمح تحوّلا عن (عبدة) المحبوبة الغائبة ، إلى محبوبة يمكن أن يكتسب وجودها إثبات ذلك الاقتدار (١) :

١- دَعْ ذِكْرَ عَبْدَةَ إنَّهُ فَنَــدُ	وتَعَزَّ تَرْفِيدُ مِنكَ ما رَفَدوا
٢- ما نَوَّلتْكَ بما تُطالبُهَــا	إلّا مَواعِدَ كُلُّها فَنَــدُ
٣- فاشْكُن إلى سَكَنٍ تُسَرُّ بـهِ	ذَهَبَ الزَّمانُ وأنتَ مُنْفَرِدُ
٤- قد شَابَ رَأسُكَ في تَذكُّرِهَا	وَهَفَا الفِرَاقُ وَرَقَّت الكَبِـدُ
٥- فاسْتَبْقِ عِرْضَكَ أنْ يُدَنِّسَــهُ	ظَنُّ المُريبِ وظَنُّهُ حَسَــدُ
٦- لا تُجْرِ شَيْبَكَ للصِّبَى فرَســاً	واقْعُدْ فإنَّ لَدَيْكَ قد قَعَدُوا
٧- بل أيُّها الرَّجُلُ المُضِرُّ بـهِ	حُبُّ النِّساءِ ، فَلَيْسَ يَتَّئِـدُ
٨- أخَّرْتَ رُشْدَكَ في غَدٍ فَغَـدٍ	بل كَيْفَ تَأمَنُ ما يَسُوقُ غَـدُ
٩- تَرْجُو غدا وغدا كحاملـة	في الحَيِّ لا يَدْرُونَ ما تَلِـدُ
١٠- في اليومِ حَظُّكَ إنْ أخذتَ بـهِ	وَغَدٌ ففي تِلقَائِهِ الــعَدَدُ

فالقصيدة تبدأ بزجر النفس عن حب (عبدة) وتذكّرها ، لأنها لا تفي بموعدها معه ، ولأنّ انتظارها بات شيئاً من العبث ، فالزمان يمضي ، وقد وضع الشيب علامة دالّة على جريانه . ويأتي قوله " بل أيّها الرجل المضرّ به .. " محاولة أخرى لإقناع الذات بأنّ المستقبل الغامض قد لا يكون في صالحها ، فتبقى حياته كلّها انتظاراً ونسياناً . فوجود الشيب يكشف عن المصير النهائي (الموت) لحياة الأنا ، مما يحفزه إلى التحدّي واستغلال طاقات الحياة المتبقية لزمن الذات ، إذ يقول لنفسه " في اليوم حظك إنْ أخذتَ به " . وهكذا ، فإنّ الشاعر يعيش في حالة صراع داخل الذات ، بين

---

(١) ٣/٦٤-٦٦ .

جانبين : الجانب الأول يتمثل في الرضوخ للشيب ، الذى ينذره بالفناء ويطالب الذات بأن تمضي في اليأس ، لأن المحبوبة (رمز الحياة) قد حجبت عنه خصوبتها . ويعمّق الشاعر حث هذه الذات على الكفّ عن اللهو والصبا بكثرة استخدامه أفعال الأمر (دع ، تعزّ ، اسكن ، اقعد) واستخدام النهي (لا تجرِ) وأسلوب الاستفهام الاستنكاري (كيف تأمن ..) . وأما الجانب الثاني فيتمثّل بالمضيّ في تتبع شهوة الحياة ، وإطلاق العنان للصبا بممارسة طقوس الحب مع المحبوبة ، كي ينبذ الاحساس بالموت والخوف من الصيرورة .

ولما كان الشاعر يغالب الموت بالحب ، فإنه ينزع إلى التوحّد مع المحبوبة (الشمس) مستمداً من علّو منزلتها ،وقدرتها على إخصاب الحياة ، عالماً بتناقض أزمنة الحاضر (الشيب) ، فيحقق نمطاً من التوازن بين الاحساس بالموت الذى فرضته صورة الشيب ، والاحساس بضرورة استعادة الحياة باللجوء الى صورة المحبوبة :

١١- الحُبُّ تُعجِبُني لَذَاذَتُـــــهُ	والفِسْقُ أقبَحُ ما أتَى أحـدُ
١٢- لو كُنْتُ آمِنَةً خلوْتُ بـــــهِ	يوماً فحدَّثني بما يَجِـــدُ
١٣- قالت لها تُعْفَيْنَ من رَفَـــثٍ	وَعَليَّ أنّـي سَوْفَ أقتَصِـــدُ
١٤- فَأخْلَيْ لهُ يَكْحَلْ برؤيتكُـــمْ	عَيْنَاً تَعَنّاها بِكُمْ رَمَــدُ
١٥- فَلَهوْتُ والظَّلْمَاءُ جَاثِمَـــةٌ	بالشّمْسِ إلاّ أنَّها جَسَـــدُ
١٦- حتّى انْقَضَى في الصُّبْحِ مَلْعَبُنَـا	وكَذَاكَ يَهْلِكُ ما لـهُ أمَـــدُ

إنّ نهاية القصيدة تشير الى أن الشاعر توحّد مع المحبوبة ، فحققت (الشمس) التي تمثّل جسد هذه المحبوبة خصوبة الحياة ، في زمن يعصف الموت فيه بحياة الذات وينذرها بالهلاك . ويأتي قوله " كذلك يهلك ما له أمدُ " إشعاراً بأنّ اللذة تنتهي ، كالحياة المرتبطة بالزمن ، فهي إذن قصيرة ، ولم تحقق له إشباعاً ، لكنّها على الرغم من ذلك أشعرت الذات بقدرتها على مواجهة مشكلة ارتباط الشيب بالموت ، التي بدت متأزّمة في بداية القصيدة .

وربما تكون اللذة قد أعادت الأنا الى الشعور بالموت ثانية ، كما نلمح من القول ذاته " كذاك يهلك ما له أمد " وكأن اللذة التي نالها جزء من الشباب ، أو من إطلاق العنان للشيب كي يجرى وراء الصبا - كما أشار في البيت السادس - وحينما انفضت اللذة أو هلك زمنها ، أسلمت الذات مرّة أخرى للشيب ، لتنتظر الموت الأبدي . ويأتي بزوغ الصبح نذيراً آخر بعودة الحياة من استغراقها في الظلماء باللذة الى تيقظ جوّ المعاناة المتزامن مع وجود (الشيب) .

* * * * *

وعندما حَرَم المهديّ بشارا من الغزل ، الذي يرادف الحرمان من الحياة بخصوبتها وعطائها ، نجده يعمم صورة الشيب على الذات ، وكأنّ الشيب يحاول التهام حياته كما يحاول الموت متربّصاً أن يلتهمها (١) :

صَحَا القَلْبُ عن سَلْمَى وشابَ المُعَذَّرُ ... وأقصَرْتُ إلاَّ بَعْضَ ما أتَذَكَّرُ
وما نِلْتُها حَتَّى تَوَلَّت شبيبتي ... وحتى نهاني الهاشميُّ المُغَرَّرُ

فالقلب يصحو عن (سلمى) أو بمعنى شان يفيق من استغراقه في الحياة ، والشيب يعمّ رأسه الى المعذّر . ثمّ يأتي قوله " أقصرت .. " إشارة إلى أنه لم يعد قادراً على ممارسة الحياة كما كان في الماضي إلاّ عن طريق التذكّر أو استعادة الزمن ، حيث يبدو الماضي الذي عاشته الذات في ظلّ الشباب والحرّية معارضاً للحاضر في ظل الشيخوخة والكبت .

ويشير قوله في البيت الثاني " حتّى تولّت شبيبتي " وقوله " حتى نهاني الهاشميّ " إلى اقتران الشيب بنهي المهدي ، وكأنّ الشيب يرادف النهي . ومن هنا يصبح الشيب نذيراً للموت الذي تتراخى فيه شهوة الحياة عن التوثّب ؛ ذلك أنّ المحبوبة تُركت بأمر المهدي ، والشيب عمّ الرأس كما يعمّ الموتُ الحياةَ . وقد أكّد ذلك بوضوح ، في قصيدة أخرى جعل فيها التخلّي عن المحبوبة تخلّيا عن الحياة وايذاناً لها بالموت ، وجاء هذا التأكيد على لسان المحبوبة ، بعد أن ذكر الشيب ، وذكر تخلّيه عنها انصياعاً لنهي المهدي (٢) :

فبكتْ بِكْيَةَ الحزين وقالتْ : ... كُلُّ عيشٍ مُودِّعٌ عنْ قريبِ

فالحياة نفسها (المحبوبة) تدعوه لتلبية شهوة الذات ، لكنّه يرضخ لأمر المهدي الذي يرادف الشيب والموت معاً ، فيُسلم الذات للمصير النهائي (الموت) .

(ب) الطلل .

يفتّق تأمّل الطلل ، وما أحدث الدهر به من خراب ، تأمّلا للحياة نفسها ؛ فالدهر قد أحال الديار من خصوبة الى جدب ، ومن جمع لشمل الأحبة الى فراق أو موت ، .. وجعل من الطلل مسرحاً لحركته فيه . ومع أنّ الشاعر يكره هذا الحاضر ممثلا بصورة الطلل الذي تعمّ فيه آثار الموت واليأس ، إلاّ أنّه يحبه في الوقت ذاته ، فهو

---

(١) ٢٢٤/٣-٢٢٥ .   (٢) ٢٢٤/١ .

شاهد الماضي المشرق ، وهو الذي يَشْتَمّ منه رائحة الحياة والصّبا قبل أن ينكب الزمن ويُحيل حياته إلى الموت .

يقول بشار في الطلل (١) :

١- يا دارُ بين الفرع والجِنَابِ	عفا عليها عُقَبُ الأعقابِ
٢- قد ذهبتْ والعيشُ للذّهابِ	لما عرفناها على الخرابِ
٣- ناديْتُ هل أسْمعُ من جَوابِ	وما بدار الحيّ مِنْ كَتّابِ (٢)
٤- إلّا مطايا المِرْجلِ المُخْتَابِ	ومَلْعَب الأحبابِ والأحبابِ (٣)
٥- في سامرٍ صابَ الى التّصابي	كانت بها سلمى مع الربابِ
٦- فانقلبتْ والدهرُ ذو انقِلابِ	ما أقْرَب العامِرَ مِنْ خَرابِ
٧- وقدْ أراهُنّ على المثابِ	يلْهُون في مُستأسِدٍ عُجابِ (٤)
٨- سهْلِ المجارِي طيّبِ الترابِ	نوْرٌ يُغَنّيهِ زَغا الذبابِ
٩- في ناضِرٍ جَعْدِ الثّرى كُبابِ	يلْقى التِهاب الشّمْس بالتِهابِ
١٠- مِثْلَ المصلّي السّاجدِ التّوّابِ	أيام يَبْرُقْن مِن القِبابِ
١١- حُورَ العُيونِ نُزّه الأحْبابِ	مِثل الدمى أوكَمَها العِذابِ
١٢- فهُنّ أترابٌ إلى أترابِ	يمشينَ زُوراً عَنْ مَدَى الجِرَابِ
١٣- في ظِلّ عَيْشٍ مُتْرَع الجِلابِ	فابْكِ الصّبا في طَلَلٍ يَبَابِ

يدل التحديد المكاني في مطلع القصيدة على تمسّكه الشديد بالديار أو بالأماكن التي سكنها الأحبة وارتسمت ذكرياته فيها ، فهي شاهد على حياة كانت ، وعلى حاضر يُذكّر بالموت ، ويومئ إلى أنّ ما حول الشاعر كلّه عرضة للفناء والتناهي . فالديار (قد ذهبت والعيش للذهاب) ذلك أنّ إقفارها من العنصر الإنساني يمثّل غياباً لطمأنينة الذات ، ووضعاً لها أمام المصير الذي يسحق الموت فيه متفرّدة في مواجهته ، وضائعة وسط الزمان المدمر . وفي الأفعال الماضية (عفا ، ذهبت ، انقلبت) دلالات قوية على الفناء الذي صيّر الماضي الى خراب ، والتهم إشراق الحياة وجمالها ، تاركاً الذات إثر هذا التحوّل ممزّقة . إنّ رحيل محبوبتيه (سلمى والرباب) يعني غياب مصدر الخصب الذي يستوعبه رمز الأنثى ، هذا الغياب الذي فرضه الدهر على الحياة مُبعداً إيّاها عن الطمأنينة والاستقرار ، ومبقياً الذات في تيار الزمن المتقلّب . فيسعى الشاعر إلى تفريغ الطلل من مخزونه الزمني ببعث صورة محبوبتيه في الذاكرة .

---

(١) ١٦٤/١ - ١٦٥ .

(٢) كراب : بمعنى أحد .

(٣) مطايا المرجل : هي الأثافي ، لأنّ المرجل يعتلي عليها فكأنه يركبها . والمختاب : الكثير الغليان .

(٤) المثاب : مقام الساقي من البئر ، يُقال ثاب الحوض إذا امتلأ .

حيثُ يُمثل حضور هذه الصورة الحياة ، ويُمثل غيابها الموت ، فهي إذن حيّة ميتة في الوقت ذاته . وتُبعث تلك الصورة أيضا في مسرح الزمن (الطلل) ليؤكد باستحضارها أنّ الذات وهي في وسط الموت تبقى على وعي عنيف بحضور الحياة أو بحضور عناصرها . وتظهر الأثافي وغيرها من أجزاء الطلل ضماناً لبقاء معالم الحياة السابقة ، وفي الوقت نفسه تُشير الى أثر الفناء في تلك الأجزاء ، بحيث تبرز لنا صورتها ملتبسة بالحياة والموت .

وحينما يرتدّ إلى مأساته في الحاضر (الطلل) يبكي على تولّي ذلك العهد المشرق من الحياة ، وكأنّ في هذا البكاء بكاء على حياة الذات ، التي استنزفها الدهر كما يستنزف خصوبة الطلل . فأحالها من الشباب الذي يُعادل (خصوبة الديار) إلى الشيخوخة التي تُعادل (الطلل) . ويُشير قوله (لما عرفناها على الخراب) إلى أنّ الشاعر أحسّ بالتغيّر الشامل على الديار ، بحيث إنّ زمن الاشراق ذهب بسرعة خاطفة أفضت الى عدم التعرّف ، نتيجة عدم القدرة على استيعاب سرعة تحوّل الخصوبة الى ضدّها " ما أقرب العامر من خراب " وكأنّ هذا التغيّر الذي حدث للديار هو نفسه الذي حدث لحياة الذات بفعل الزمن ، وأنّ الزمن الذي استغرقه تغيير ملامح الديار المفضي الى عدم المعرفة هو نفسه الذي قطعته الذات لبلوغ هذه المرحلة .

فالزمن الذي دمّر الطلل هو عينه الذي دمّر حياة الأنا . فالأنا إذن ، إمتداد لصورة الطلل الذي رحلت عنه المحبوبة وتركته خرباً ، والأنا رحلت عنها المحبوبة أيضا لأنها في حالة الشيخوخة . ولذلك فانّ الطلل وامتداده اختفت منهما الخصوبة والإشراق ، وقد أظهرت صورة الطلل وصورة الشيخوخة أو تولّي الصبا ، إحساسا حادّاً بالموت المتربّص بالحياة ، فلا يملك الشاعر إلاّ أن يُخضع الذات للبكاء على الحياة المنقضية وهو ماثل في سياق الموت " فابك الصبا في طلل يباب " . وعلى هذا ، نرى أنّ الشاعر حين يكشف عن تولّي الصبا في البيت الثالث عشر ، لا يدع للذات فرصة الإحالة الى الماضي المشرق ، بل يقف عند نقطة الوعي الحادّ بحضور الموت الذي فتقته صورة الطلل . ولعلّ ذلك جاء تحفّزا الى خصوبة قويّة تؤمل الذات أن تُعيد لها الإحساس بالأمن والطمأنينة وهي في زمن الضعف والعجز ، تلك هي خصوبة الممدوح (عقبة بن سلم) التي عمّقتها الأبيات التالية من القصيدة (١) .

* * * * *

إنّ صورة الطلل حين تنهض برمز الماضي المندثر ، تقابل صورة الشيب ، حيث تشيع في وجودهما صبغة الموت على الحياة . يقول الشاعر في الطلل (٢) :

---

(١) انظر القصيدة نفسها في الديوان ١٦٨/١ .

(٢) ، ٩٣/٤ .

وأبدى البلى فيها سُطُوراً مُبِينَـةً   عِبارَاتُها أن كلَّ بيتٍ سَيَدْثُـرُ

أليس يعني قوله أن هذه السطور المكتوبة ، التي يمكن أن تنبيء عن قابلية الاحتفاظ بالبقاء - بعد أن أحال الموت تلك الديار الى خراب - تنذر في الوقت ذاته بالفناء ، كما يمكن أن تنهض صورة الشيب بالمدلول ذاته . ونلحظ هذا الالتقاء بينهما جلياً في قوله الذي سبقت الاشارة اليه (١) :

لا يرحل الشيب عن دارٍ يحلُّ بها   حتى يُرَحِّل عنها صَاحِبَ الدَّارِ

فالشيب ، على الرغم من مواكبته لحياة الذات ، الا أنّ في هذه المواكبة انذاراً بالفناء ، الذي سيُحيل الديار بعدها الى خراب . فالشيب والطلل إذن ، علامتان في سياق الزمن ، توحيان بأنّ جانباً كبيرا من العمر قد تولّى ، وأنّ الماضي هيهات له أن يعود ، وإن كانت الذات تُغالب الاحساس بالموت بتراميها الى الحب (٢) :

دعيني أُصِبْ من مُتْعَةٍ قَبْلَ رَقْدَةٍ   تَكَادُ لها نَفْس الشقيق تَزُولُ
وإني لآتي الأمر أعرفُ غَيَّـه   مِراراً وحِلْمي في الرِّجال أصِيلُ
ولمّا رأيت الدار وحشاً بها المَهَا   ترودُ وخِيطَانُ النَّعَام تَجُـولُ
ذَكَرْتُ بها عَيْشاً فقلتُ لصاحبي   كأن لم يكن ما كان حينَ يَزُولُ
وما حاجتي لو ساعد الدهرُ بالمنى   كَعابٌ عليها لؤلؤٌ وشَكُول
بَدَا لِيَ أنَّ الدهرَ يقدحُ في الصفا   وأنّ بقائي حينَ شِبْتُ قليلُ
أقول لقلبي وهو يرنو الى الصِّبَا   علام التصابي والحوادث غُولُ
لعلك ترجو أن تعيشَ مُخلَّداً   أبى ذاك شبانٌ لنا وكهولُ
فبِتْ خائفاً للموت أو غيرَ خائفٍ   على كل نفسٍ للحِمَامِ دليلُ

فالشاعر يبدأ قوله بفعل الأمر (دعيني) مما يدل على أنه كان بحالة قلق وصراع مع ذاته ، وأستطهذا الصراع على الخارج ، ليبدو صراعا مع (المرأة) يحاول فيه أن يحزم الأمر فيتخذ قرارا يمضي في ضوئه . فهو يريد الترامي الى اللذة قبل أن يفتك الموت به ، ويرقد في سكون أبدي . ويقدم للمرأة مسوّغات اندفاعه ، بأنّها جاءت بعد تأمّل طويل لحركة الحياة ولم تأتِ عبثاً ، إنه يُقدِم على اللذة وهو يعرف غيّها . إنّ وعي الشاعر الحادّ بأنّ ما يحيط به كلّه عرضة للفناء والتناهي قد حفزه الى الإقدام على اللذة بشكل عنيف ، وذلك كي يبلغ بما تبقى له من زمن ، اكتمال شهوة الحياة (الموت) وهو يمارس الحياة بحدّتها وعنفها ، فيحقق وجوده بمستوى تلك الحدّة .

وتعمّق صورة الطلل هذا الإحساس ، وتُشكّل بذلك مشيراً للبحث في مشكلة الموت ؛ فالطلل الذي كان خصباً بوجود العنصر الانساني ، تحوّل الى مسرح لحياة الحيوان ، حيث يزخر

---

(١) ديوان شعر بشار بن برد ، ص١٢٧ .
(٢) المصدر السابق ، ص١٧٨ - ١٧٩ .

بحركة مستمرة لا تخضع للثبات ، فالمها (ترود) والنعام (تجول) . وعلى الرغم من أنّ الحياة الجديدة - التي جاءت تالية للعفاء - يمكن أن تشفّ عن إرهاصه لحياة إنسانية في المستقبل ، إلاّ أن الأبيات تكشف عن إحساس الأنا بالتوتر ، نتيجة وعيها بحضور الموت ، فتوحّش الديار يمكن أن يعني محاولة لإيجاد نوع من التوازن بين اليأس من انبعاث الحياة بعد انقلاب الدهر ، والأمل في استعادة خصوبتها بوجود الإنسان مستقبلاً . وعندما يحاول الشاعر اقتناص الماضي ، ليشعر بالقدرة على امتلاكه وأنه ما زال حيّاً في مناخ الموت والغياب ، يجد أن هول الحاضر أشعره وكأنّ الماضي لم يكنْ بعد أن طواه الزمن . وتأخذ أزمة الشاعر بالتفتّق حين يتحدّث عن الشيب ، فيقول " .. بقاني حين شبتُ قليل " فالشيب هو معضلة الذات أمام الزمن ، تلك المعضلة التي توحّدهما مع اليأس ، والتلازم مع الإحساس بالموت ، خاصة حين تتظافر صورة الطلل مع صورة الشيب . يقول أحد الباحثين في سياق الحديث عن علاقة الطلل بالشيب في الشعر الجاهلي : " لقد كان الأمل يحدو الشاعر ببعث الحياة في الطلل ، تلك الحياة التي تعمّ المكان والإنسان ، ولكنه حينما يواجه بمشكلة الشيب فإنه يرى في ذلك نذيراً بالفناء ، ويتجه تفكيره إلى الموت ، وإذا تعايش هاجسا الحياة والموت في الطلل ، فانّ هاجس الموت غلب على الشاعر في أثناء الحديث عن الشيب ، وفي مقابل الأمل الذي يراوده في الأطلال نلمح اليأس وهو يتحدث عن الشيب [(1)] " .

فالطلل هنا يمكن أن يرمز الى الرغبة في إنبعاث الحياة عن طريق البحث عن اللذة ، قبل أن يداهم الموت حياة الأنا كما داهم الطلل ذاته ، ومن هنا تبدو حياة الوجدان مثل الطلل مشيرة للحزن والحسرة ، مع أنّها تحمل معنى الحياة ، وفي المقابل يبدو الشيب صورة للموت الذي يعيش مع الأنا حتى تبلغ رقدتها الأخيرة . وبهذا ، فإنّ قلب الشاعر الذي يرنو الى الصبا يمثل سعي الأنا لبث حياة جديدة في طلل الذات (شيخوختها) . لكنّ الشاعر يعود فيسأل قلبه ، لماذا يحاول بعث الصبا وضربات الدهر تأخذ صورة الغول في تحوّلاتها ، حيث يستويان (الدهر والغول) بالتقلّب والتربّص لإهلاك الإنسان . كما أنّ هذه المحاولة للانبعاث لن تحقق الخلود للأنا ، ذلك أنّ الموت يفتك بالبشر شُباباً وكهولاً ، أي يهلك الوضع الراهن للذات (الكهولة) ويهلك نقيضها المنبعث باستعادة زمن (الشباب) . وكأنّ الشاعر يقُرّ بأنّ الإندفاع الى اللذة رغبة في الانفلات من قبضة الموت لن تحقق له الخلود ، بل تعني الهروب من المشكلة ، لأنّ الموت هو مصير الإنسان الذي لا يتغيّر .

* * * * *

---

(1) عبد العزيز طشطوش . الزمن في الشعر الجاهلي . رسالة ماجستير (مخطوطة) ، جامعة اليرموك (الأردن - اربد) ، ١٩٨٦ ، ص٧٥ .

وما دامت الطللية في حقيقة الأمر ، تستوعب فكرة التأمّل في مصير الإنسان، فان على المرء أن يتجاوز البكاء على الحياة (دون جدوى) و ينظر الى ما بعد الموت . حيث إنّ الطلل يشكّل مثيراً للتفكير في المصير ، وليس يشكل المصير ذاته كي تقف الحياة عند هذه النقطة . ولهذا ينبغي لمن يتطلع الى ما بعد الموت ، أن يفكّر في الحشر والحساب (الحياة الأبدية) ويترك الخوض في أسر الديّار الخربة أو الانحصار في بوتقة الحاضر .

ولعلّ دعوة الشاعر الى تنكّب الوقوف بالطلل كانت من هذا القبيل ، بقول [١] :

كيف يبكي لمحْبَس في طُلول ... مَنْ سَيُفضي لحُبْس يوم طويل
إنَّ في الحشر والحسابِ لشُغْلاً ... عن وُقوفٍ بكل رَسمٍ مُحِيل

فيبدأ قوله بالاستفهام الاستنكاري (كيف يبكي ..) ليعيب على أولئك البكّائين على الحياة ، حين يداهم الزمن ويخرّب حاضرهم المشرق ، فلا ينظرون الى ما بقي من زمن دنيوي ، أو الى ما ينتظرهم من حياة آخروية تمثل مشكلة الانسان الحقيقيّة أمام الموت . يقول عزّ الدين اسماعيل في هذين البيتين : " وهذه النظرة بالغة العمق في الإحساس بحقيقة الموقف ودلالته النفسية والاعتقادية في ذلك التقليد القديم ، فلم يكن وقوف الشاعر الجاهلي بالأطلال .. سوى تعبير روحي عن قلقه ازاء ظاهرة الموت الذي يأتي ضبط عشواء (كما قال الشاعر الجاهلي) ، وإزاء ما يكون أو لا يكون بعد الموت . فلم يكن أمام الشاعر آنذاك سوى أن يقف متحسّرا على الأيام الخوالي الحلوة قبل أن يلقي به الموت في تيه المجهول . وحين جاء الاسلام بعقيدة البعث في الحياة الأخرى ، حيث يكون الثواب والعقاب ، أنارت هذه العقيدة ذلك التيه ، ورسمت صورة لما يكون بعد الموت من معاد الى حياة الخلود الأخرويّة في النعيم لمن أحسن ، والى العذاب لمن أساء . ومن ثمّ يصبح الحديث عن الطلل نوعاً من الردّة الجاهلية حيث كان العربي ما يزال قلقاً مضيّعا أمام ظواهر الكون الكبرى . وأولى من هذا ـ وقد أنار له الاسلام الطريق ـ أن يجعل همّه في التفكير فيما ينتظره في حياته الأخروية من حساب على ما قدّمت يداه . والى هذا ذهب بشار " [٢] . ومن أجل ذلك ، فإنّ من المعيب علينا أن نكتفي بالقول إنّ هذين البيتين من ملامح الشعوبية عند بشار ، كما ذهب محمد محمود نوفل [٣] ، أو أنهما من قبيل الاستهزاء بالبكاء على الأطلال ، كما ذهب محمد مصطفى هدارة [٤] ، دون أن نكلّف أنفسنا بأكثر من ذلك .

---

(١) الديوان ٤/١٧٣ .
(٢) في الأدب العباسي ، الرؤية والفن . دار النهضة العربية (بيروت) ، ١٩٨٠ ، ص٢٤٠-٢٤١ .
(٣) انظر : المختار من الشعر والشعراء في العصر العباسي . مطبعة واوفست النصر (نابلس) ط١ . د. ت ، ص٥٢ .
(٤) انظر : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري . المكتب الاسلامي (دمشق) ، ط١ . ١٩٨١ ، ص١٦٣ .

الفصل الثالث

الاتجاه الانساني والتقاء الحب بالموت

أولا : المحبوبـــة ٠

(أ) آراء النقاد والدارسين المحدثين في المحبوبة ٠

حظيت صورة المحبوبة في شعر بشار باهتمام كبير من النقاد والدارسين المحدثين ، وقد تتبع معظم هؤلاء صورتها ، من خلال رؤيتهم لحب بشار كما استفوها من طبيعة سلوكه ، وظروفه العضوية ، ومعتقده ، حتى بدت لنا المحبوبة صورة ممسوخة ناتجة عن تصرفات بشار وشهوانيته ، وكأن هذه المحبوبة تعيش بمنأى عن الشعر ، مجردة عن دلالاتها الرمزية فيه ٠ فعباس محمود العقاد يرى أن الحس أخذ عند بشار مكان الخيال ، وأغراه فقد البصر باستحضار ما فاته من المحسوسات التي لا يقنع بها المبصرون [١] ٠ ولهذا كان غزله " وصفا للذات الحس التي يباشرها أو يشتاق إليها ، وكان حبه للنساء لا حبا للمرأة ٠٠ أو كان حبا للأنثى التي يراها واحدة في كل امرأة "[٢] ٠ ويجد المازني أن المرأة عند بشار لم تكن إلا أنثى " يصبو الرجل إلى جسدها وأداة يرضي بها غريزته ، وندر أن يرتقي إحساسه بها إلى المعاني النفسية ، وكان لا يفرغ من الشبيب بالنساء ، أو على الأصح من وصف ما يشتاق إليه منهن ، ويطلبه عندهن من اللذات ، الا ليذكر فحولته وتنزيه " [٣] ٠ ويقول مارون عبود : " أدرك بشار الجمال بعين الغريزة العمياء فتخيل المرأة مادة استهلاكية لا غنى عن استهلاكها ، كالسكر والرز مثلا ٠٠ " [٤] ٠ ويذهب يوسف خليف إلى أن المرأة لم تكن في شعره محبوبة يتغنى بها ويصور حبه ووفاءه وإخلاصه لها ، وإنما كانت وسيلة للمتعة الحسية التي ناش حياته يبحث عنها في كل امرأة تقابله ، وكأنه ذئب جائع لا يكف عن البحث عن فرائسه [٥] ٠

وقد غذى هذه الاتجاهات في التفسير ، تعدد أسماء النساء في شعر بشار ، مما جعل غزله غير معبر عن حبه بقدر ما يصور لهوه وعبثه [٦] ، ونظر الى العلاقة بينه وبينهن على أنها " ليست علاقة حب بقدر ما هي صلة عابرة أو نزوة طارئة "[٧] وأنه في

---

(١) انظر : مراجعات في الآداب والفنون ٠ ص١١٧-١١٨ ٠

(٢) المرجع السابق ٠ ص١١٧ ٠

(٣) بشار بن برد ٠ ص٦٧ ٠

(٤) الرؤوس ٠ دار مارون عبود (بيروت) ، ١٩٧٢ ، ص١٠١-١٠٢ ٠

(٥) انظر : تاريخ الشعر العباسي ٠ ص٤٨-٤٩ ٠

(٦) انظر : محمود سالم محمد ٠ بشار بن برد بين القدماء والمحدثين ٠ ص١١٦ ٠

(٧) محمد مصطفى هدارة ٠ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ٠ ص٥٤٥ ٠

حبّه وغزله الذي تبدو فيه حرارة المحبين وغرام العشاق بعيد عن الصدق لا يُعبّر عن مكنون نفسه وما فُطرت عليه ، ومما يدلّ على ذلك أنه كان يضرب على الوتر نفسه في ادعاء الحب وشدة الصبابة لكلّ واحدة تغزّل فيها بحيث يقول فيها ما قال في غيرها [١] .

وشكّك بعض الدارسين في صحة هذه الأسماء " لأنّ المعروف أنّ الشعراء كانوا يحرصون على التكنية بأسماء جميلة ذات نغمة موسيقية ، خفيفة على الأذن موحية بمعانٍ لها بالقيم الجمالية صلة ، وكانوا يذكرون هذه الأسماء في أشعارهم كي تكسبها جمالاً وحياة وحركة .. والدليل على ذلك أنّ هذه الأسماء تتكرر في أغلب ما وصل الينا من الشعر العربي جاهليه واسلاميه " [٢] .

واتجه آخرون في تعليل لجوء بشار إلى الغزل الحسّي ، إلى الربط بين الغزل والمعتقد ؛ فذهبوا إلى أنّ خلاعته ومجونه وإفحاشه من المظاهر العملية للزندقة [٣] ، والتحرر المطلق من قيود الدين كأيّ شعوبي [٤] ، وأنه يصدر عن تلك النزعة الإلحادية العنيدة التي طغت على حياته ومصيره [٥] . وهكذا ، فقد أفضت دراسة صورة المحبوبة - اعتماداً على هذه المنطلقات - الى رفض بعضهم وجود الحبّ عنده ،فالمازني يقول : " وبعيد جداً أن يكون ذو الطبيعة الحيوانية ممن تستغرقهم العاطفة أو تستولي عليهم فكرة " [٦] ويتساءل طه حسين قائلاً : " هل أحب حبا صادقا ؟ هذا سؤال أحاول أن ألتمس الجواب عليه في شعر بشار ، فلا أجد إلى ذلك سبيلا" [٧] . أمّا بطرس البستاني فيرى أنه لم يعرف للحب معنى صحيحاً ، ولا اختلج فؤاده لمرأى الجمال وهو لا يرى .. فهو فاسق القلب ، شهواني الحب ، لا يفهم منه غير اللذة الحيوانية [٨] .

---

(١) انظر : يوسف بكار . اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجرى . دار الأندلس (بيروت) ،ط٢، ١٩٨١ ، ص١٥٥ .

(٢) السيد أحمد خليل . الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي . دار مكتبة الجامعة العربية (بيروت) ، د. ت ، ص٧٢ .

(٣) انظر : حسين عطوان ، شعراء الدولتين الأموية والعباسية . دار الجيل (بيروت) ، ١٩٨١ ، ص٢٣٢-٢٣٥ .

(٤) انظر : أحمد كمال زكي . الحياة الأدبية في البصرة . دار المعارف (القاهرة)، ١٩٧١، ص٤٧٨ .

(٥) انظر : ايليا الحاوي . فن الهجاء وتطوره عند العرب ، دار الثقافة (بيروت) ، د. ت . ص ٤٩٩ .

(٦) بشار بن برد . ص١٠٢-١٠٣ .

(٧) حديث الأربعاء ، ٢٠٧/٢ .

(٨) انظر : أدباء العرب في الأعصر العباسية . دار مارون عبود (بيروت) ، ١٩٧٩ ، ص٩١-٩٢ .

وسوف نرى من خلال دراسة صورة المحبوبة أن وضع الحدود الملبسة بين الحسية وغير الحسية قد يبعد عن مكنونات الشعر نفسه ، ويضعف قدرة هذه الصورة على توصيل رؤية الشاعر للوجود ، هذا الوجود الذى تندغم فيه صورة المحبوبة ، لتشكل خيوطا متشابكة تحمل رموزا للحياة والموت ·

* * * * *

ولمناقشة قضية الحسية ، التي ألحوا عليها في دراسة صورة المحبوبة في شعر بشار ، والتي اختلطت معانيها في أذهانهم بين المادية والتعبير الفاحش ، سنأخذ ثلاثة نماذج شعرية جاء بها بعض النقاد للتدليل على حسيته ·

يقول بشار [١] :

بعثْتُ بذكْرِها شِعْرِي	وقدَّمتُ الهوَى شَرَكا
فلمَّا شاقها قولي	وشبَّ الحُبُّ فاحْتَنَكا
أتتْنِي الشَّمْسُ زائِرَةً	ولم تكُ تبْرَحُ الفَلَكا
تقَول وقد خلوتُ بها	تكلَّم واكْفِنِي بِدكا
وجدْتُ العيشَ في (سُعْدَى)	وكان العيْشُ قدْ هَلَكا

فالشاعر يبعث بذكر المحبوبة شعره ، مما يشير الى أن الذكر يختلط بالحب هذا من ناحية ، ويشير من ناحية اخرى الى ان الحب داعية الشعر أو باعثه ، فكلما تصاعدت حدة الذكر تصاعد الحب ، وواكب هذا التصاعد درجة عنيفة من التوتر الطاغي نتيجة فقدان الحضور الحقيقي للمحبوبة وحينما تجلت صورة المحبوبة للشاعر ، بعدان نال الشعر المنبعث مع الذكر رضاها ، وكان الحب قد تنامى كالكائن الحي الذى كلما تقدم في السن تعمق الحياة وأحنكته التجارب ، جاءت اليه · فلماذا جعل مجيء المحبوبة التي تقمّصت صورة (الشمس) بعد أن شب الحب ؟ ولماذا ينسب الزيارة في بداية الأمر إلى (الشمس) ثمّ ينسبها بعد ذلك إلى (سُعدى) ؟ فالمحبوبة هي الشمس التي لا تبرح الفلك ، والفنّ الذى يترامى إلى الخلود هو الوحيد الذى يستطيع الارتقاء إلى منزلتها القدسية الخالدة ، للابتهال إليها كي تُعانق حياته المجدبة ، وتمارس معه طقوس الخصوبة · ألم يخبرنا الشاعر أنّ الحبّ لديه يتخذ صورة الطفولة ؟ وأنّ الويل له أو (الموت) إنْ شبّ هذا الحبّ [٢] ، أى إنْ وصلت شهوة الحياة إلى تكاملها ·

---

(١) الديوان ١٤٢/٤ · وراجع شوقي ضيف من هذه الأبيات : الفن ومذاهبه في الشعر العربي · ص٦٤ ·

(٢) انظر : الديوان ١٩٠/١ ، ٢٣٠/١ ·

وفي هذه الحالة من التوتر الطاغي في الذات ، تترك الشمس موقعها الذي لم تكن تبرحه من قبل ، لكي تُعيد له الحياة ، وتجدّد خصوبتها ، مُلبّيه بذلك نداء الحب والفن . ونلحظ هذا من خلال قوله : " وجدت العيش .. " وإردافه على هذا بقوله " وكان العيش قد هلكا " فزيارة المحبوبة ، أو معانقة رمز الحياة الخالدة للفنان وهبته حياة جديدة ، دفعت عنه سعي الحب إلى الاكتمال أو إلى (الموت) نتيجة افتراضها البين المطلق . ومع أنّ المحبوبة تحاول أن تكتفي بوجودها إلى جانبه . إلاّ أن الشاعر يُريد أن يبعث في ذاته الحياة ، بنفي الحرمان الدائم منها ، لأنّ ممارسة الحب معها تعني ممارسة طقوس الخصوبة التي تُثري الحب والفنّ معاً ، ولذلك نستشم من البيت الأخير أنّ هذه الخصوبة قد تحققت .

وممّا يلحظ ، أنّ الشاعر بعد تلك اللذة يقول : " وجدت العيش في (سُعدى) وليس في (الشمس) . أليس يعني هذا أنّ الشمس قد عادت الى علوْها رمزاً ؟ وأنّ الحياة بعد أن تحققت فيها الخصوبة أصبحت تتناوشها صورة المرأة (الفن) وصورة المرأة (الواقع) . أليس يعني هذا أنّ الشاعر لم يخلص من صورة المرأة التراثية في الشعر الجاهلي ؟ تلك الصورة التي علقت برمز الشمس المعبودة الأم [(١)] .

وينتخب صلاح عبد الصبور من قصيدة لبشار أربعة أبيات ، ليُدلل بها على حسيته بل على إغراقه في النزعة الحسّية التي تكشف عن نفسه التي لا ترضى بهذا الحب الرومانتيكي ، بل تطلب الحب المتحقق [(٢)] :

ألا قل لتلك المالكية اصبحي ... وإلاّ فمنينا لقاءك واكذبي
عدينا ، فانّ النفس تُخدع بالمنى ... وقلب الفتى كالطائر المتقلب
إذا يئست نفس امرىء من حبيبه ... تبدّل أخرى مركبا بعد مركب
وما الحب الا صبوة ثمّ دنوة ... اذا لم يكن كان الهوى روغ ثعلب

فهو يخير المحبوبة بين أمرين : إمّا أن تبدى له من الحب شيئاً يعلله بهما ، وإما أن تجعل الأماني قائمة دون الايفاء بها . غير أن طبيعة علاقته مع المحبوبة (عبدة) - كما سنرى - تنسجم مع الخيار الثاني ، فماذا يمثل هذا الخيار لبشار فناناً ؟ وماذا يمثل الوفاء من طرف واحد في الحب ، حتى يصل وناؤه إلى اليأس ؟

---

(١) انظر في هذا الموضوع : نصرت عبد الرحمن . الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . مكتبة الأقصى (عمان) ، ط٢ ، ١٩٨٢ ، ص١٥٠ . وعلي البطل . الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس (بيروت) ، ط٣ ، ١٩٨٣ ، ص٥٧ .

(٢) انظر : قراءة جديدة لشعرنا القديم . دار اقرأ (بيروت) ، ١٩٨٢ ، ص١١٠-١١١ .

إنّ بقاء المحبوبة (رمز الحب والفن) بعيدة البعد كله ، غير قادرة على أن تهب الحياة وعداً باخصابها ، أو أن تمارس طقوس الخصوبة ، يمثل اليأس الذي ينتهي إلى موت الحب . فتأخذ الأنا بازاحته عنها بالتحول إلى وسيلة حب أخرى ، يمكن أن تنشئ ندءاً بعد الحب وإخصاب الفن . فالحب عند العاشق الفنان لا يتخلى عن ممارسة تلك الشهوة . أما إنْ تخلّى عنها أو أجّلها فذلك يرجع إلى متطلبات الحب والفن في البقاء . وقد يحاول العاشق الفنان أن يُعلّق تلك الممارسة فيُقرِّب الصورة المشتهاة إلى ذاته ثم يُبعدها ، رغبةً منه في تأجيج نار الحب ، وحرصاً على إبقاء منزلة ذلك الرمز غامضاً ، يطالبه دائماً بالمزيد للكشف عن عالمه ، ولعل هذا ما كان يريده بشار من (عبدة) . لذلك ، فإنّ شهوة الحياة إذا لم تمارس ، أو إذا لم تعط آمالاً بالخصوبة التي يمكن أن تُخدع بها الذات ، فإن صورة المحبوبة التي تستوعب رمز تلك الشهوة ، تصبح مثاراً لليأس الذي يردها إلى قحل الحياة ويذكرها بالموت .

ونظرة عامة إلى القصيدة كاملة تؤكد لنا ذلك (١) :

١- ألا قُلْ لتلك المالكيَّةِ أصْبِحي	وإلاَّ فمنِّينا لقاءَكِ واكذِبي
٢- عِدِينا فإنَّ النَّفسَ تُخْدَعُ بالمنى	وقلبُ الفتى كالطَّائر المتَقلِّب
٣- وقد تأمني مَنْ لا يزالُ مُباعِداً	على قُرْب مَنْ يدْنو بِسَهْلٍ ومرْحَبِ
٤- فإنَّكَ لو تجفُوكَ أمٌّ قريبةٌ	تجافيتَ عنْها للبعيدِ المقرَّبِ
٥- إذا يَئِسَتْ نفْسُ امرئٍ من قرينةٍ	تبدَّل أخرى مركباً بعد مَرْكَبِ
٦- فلا تُمسِكيني بالهوان فإنَّني	عن الهُونِ ظَعَّانٌ لقصدِ الملحَّبِ (٢)
٧- حَبَسْتُ عليك النَّفس حولينِ لا أرى	نوالاً ولا وعداً بنيلٍ مُعَقَّبِ
٨- وما كنتُ لو شمَّرْتُ - أوَّلَ ظاعنٍ	بِرَحْلي عَن جَدْبٍ إلى غير مُجْدِبِ
٩- ولكنَّني أُغضِي جُفُوناً عن القَذَا	وأحفظُ ما حَمَّلتني في المغيَّبِ
١٠- وأنتِ بما قرَّبتني واصطفيتِني	خَلاءٌ وقد باعدْتني بُعْدَ مُذْنِبِ
١١- كقائلةٍ : إنَّ الحمار - فنحِّه	عن القَتِّ - أهْلُ السِّمْسِمِ المتهذِّبِ
١٢- وما الحُبُّ إلاَّ صَبْوةٌ ثمَّ دَنْوةٌ	إذا لمْ يكُنْ كان الهوى رَوْغَ ثعلبِ

فالحياة القائمة على نمط واحد هو الجفاء من المحبوبة ، وفي المقابل الوفاء من العاشق ، لا بد أن تتعرض إلى تحول العاشق عن وسيلة الحب ، رغبةً في الإبقاء على شهوة الحياة متيقظة ، إذ إنّ الحب " يقوم على هذه الثنائية : البين واللقاء ، فلا بين بلا لقاء ولا لقاء بلا بين ، فالبين المطلق لا يعني الحب قط ، إذ لا بدّ للعاشق من قرب ولقاء حتى

---

(١) الديوان ١/١٩٧-١٩٨ .

(٢) الملحب : الطريق اللاحب الواسع .

يتأجج حبه ، ولولا اللقاء لما أحس العاشق بفداحة البين " (١) ولا بقدرة المحبوبة على محو قحل الحياة • ومع ذلك ، فإن الشاعر يُبقي المجال مفتوحاً للّقاء ، فيؤكد أنه يعفو عن ظلم المحبوبة ، ويغضّ الطرف عن الأذى الذي تسببه له في هجرها ، ويؤكد الشاعر مرة أخرى أن حياة الحب لا تقوم على جانب واحد هو الجفاء المطلق ، من خلال المثل الذي يضربه ، حيث حاولت امرأة أن تكرم حماراً فقطعت عنه أكل القت وأطعمته السمسم وهو لا يريده • أليس هذا التوسل إلى المحبوبة للقائه والتخلي عن البين المطلق توسلا الى قدرتها على ردع الحب عن الاتجاه إلى اليأس الذي يحرم الحب ترتيبه فيعادل (الموت) ؟ إنه توسل إلى ربه الفن أن تتدخل لإزاحة هذا السكون الزاحف إلى الحب لحفز الأنا - على تصعيد الحب - لأجل ولادة الأثر الفني •

ويقول بشار في المحبوبة (٢) :

١-	يا ليلتي تزدادُ نُكْرا	من حُبِّ من أحببتُ بِكْرا
٢-	حوراء إن نظرت اليـ	ـك سقتكَ بالعينين خَمْرَا
٣-	تنسي الغَويَّ مَعَادَه	وتكون للحكماء ذِكرا
٤-	وكأنّ رجعَ حَديثها	قِطَعُ الرياض كُسِينَ زَهْرَا
٥-	وكأنَّ تحتَ لِسانها	هاروتَ يَنفُثُ فيه سِحرًا
٦-	وتَخَالُ ما جَمَعتْ عليـ	ـه ثيابها ذهباً وعِطرا
٧-	وكأنَّها بَردُ الشـ	ـراب صَفَا ووافق منك فِطرا
٨-	جِنيَّةٌ إِنْسِيَّةٌ	أو بين ذاك أجلُّ أمرَا

فصورة المحبوبة تسمو عن صورتها الإنسانية لتقترن بعالم الجن ، فهي (جنّيّة إنسية) إنْ لم تكن أجل من ذلك غموضا • إنها تلك التي يتطلع إليها العاشق كي يغيب إحساسه المرهف بسحرها ، كما تُغيِّب الخمر عقليه ، فيستقي من رمز المحبوبة والجمال الهامه الفني ، ومن رجع حديثها رجعاً لثراء الحياة وعطائها • ومن الجائز " أن يكون لرجع الحديث أثر في إنعاش الجسم وإحياء النفس ، ومن الجائز أن يكون تشبيهه بقطع الرياض المكسوة معنى الأنوثة والأمومة مقترنتين " (٣) وقادرتين على منحه خصب الحياة (الحب والفن) كما يهب رمز الأنثى للحياة خصوبتها ، ويجعل الفنان يذهب إليها ربة للحب ، يحمل وجودها عطاء الأمومة أو الأنوثة الذي يحفظ الحياة من الاندثار • وفي هذا ما يدحض الحسية المزعومة " فجسم هذه المحبوبة جوهر مصفّى برمز إليه بالذهب ، أو هو قد استحال إلى عطر ، كل أولئك يباعد بين هذه المحبوبة وكثافة

---

(١) ابراهيم سنجلاوي • الحب والموت • ص٨٨ •

(٢) ديوان شعر بشار بن برد • ص١١٨ - ١١٩ •

(٣) مصطفى ناصف • دراسة الأدب العربي • ص١٦٩ •

العبادة ، ويطلق حولها جوّاً من السحر ، وكلما تأمل بشار لم يقنع بما انتهى اليه . لذلك ظل يتسامى ويثب دفعة بعد دفعة .. وفي البيت (السابع) أصبحت محبوبتنا شراباً يذوقه المفطر فاجتمعت عنده نشوة الجسم والروح . (ولكن في وسع باحثين يرجعون إلى حياة بشار أن يقولوا هذا شعر كاذب ، فبشار رجل متهتك يقصد إلى متعة البدن . وهذه النغمة التي طال علينا ترديدها ، نكر على الشاعر بالهجوم لأننا لا نرى شعره مستقلا عن حياته ، ولأننا نفهم حياة بشار فهما جزئيا ، وكأن الشعر الذي أنشده بشار ينبغي أن يكون - أبداً - صورة من أخباره وسيرته . وكأن الحياة الفكرية عند بشار يجب أن تستقيم مع ما عرفناه عنه ، وكأن بشارا يحرم عليه أن يعبر عما يمكن أو ينبغي أن يكون) . وكأن من العسير أن نتأمل هذه المحبوبة إلاّ بعد رياضة شاقة ، فمحبوبته رمز للجوهر الذى يصعب تحليله " (١) .

(ب) المحبوبة (عبدة) والحب العذرى : -

خاض كثير من النقاد والدارسين المحدثين بقضية العفة في شعر بشار بمحبوبته (عبدة) ، ووضعوا تأويلات وتفسيرات مختلفة . منها ما يراه ابراهيم المازني ، أنّ غزله في عبدة " إحدى اثنتين : أن تكون عبدة هذه امرأة حقيقية صبا إليها فلم تمكنه منها فألحّ عليها ولج في التودد إليها وهي لا تزداد على التوحد الاّ دلالا . أو أن تكون من مخلوقات الخيال ، أو اسماً استعاره وأدار عليه القول ليشتهر بذلك ، تشبّها بكثير وجميل وقيس وأضرابهم من هذه الطبقة " (٢) . ويعلل جورج غريب غزله العفيف في عبدة بأنه " وليد الصدق من جهة ووليد العصر الأموى الذى لم تجرفه بعد صراحة العصر العباسي ، ولأن المعشوقة على جانب من التصوف . من هنا كان غزل بشار في عبدة تقليدي النزعة حينا محدث النفحات أحياناً . على أن الشاعر الضرير لم يثبت على حب هذه الغانية إنما انحرف بأحاسيسه العمياء يلتمس المرأة أينما وقعت إحدى جوارحه عليها ، أو ميعتمدا لها السمع لتجسيدها في خياله " (٣) . ولا يستبعد محمود سالم محمد " أن يكون بشار قد أحب حبا صادقا ، بدأه هازلا ماجناً ، فلما استعصى عليه شعر بميل حقيقي إلى من تأبّت عليه فأحبها ، وصدق في حبها ، فراح ينظم فيها الشعر العفيف الخالي من الفحش ليسترضيها ، وليجعلها تبادله الحب بالحب ، ولما كان أعمى قبيح الصورة لم يجد إلا العفة في القول الجميل ، واللهجة الصادقة سبيلا إلى قلب محبوبته (٤) " .

---

(١) المرجع السابق . ص١٧١ .

(٢) بشار بن برد . ص٩٤ .

(٣) بشار بن برد . ص٥٦ .

(٤) بشار بن برد بين القدماء والمحدثين ، ص١٢٠ .

وقد يكون من التحليل أن نتتبع صورة المحبوبة في الشعر في ضوء ثنائية العفة والحسية بمعانيها الساذجة " فالعفاف كلمة واسعة لا ينبغي أن تُطلق إطلاقاً عاماً ، ومدلولها لا يتضح إلا في الشعر ، فالعفاف ربما كان عفافاً عن شيء من أجل شيء آخر وربما كان عفافاً عن الجسد من أجل الخلود في الفن ، ومثل ذلك يقال في الجنس فله معنى واسع لا يمكن حصره في عملية الإشباع الجسدي ، إذ إنّ غرائز الجنس أو اللبيدو من غرائز الحياة التي تقاوم الموت بحيث إنّ مفهوم الجنس يتسع حتى يستوعب الحياة ونشاطها ويظهر بمظاهر مختلفة غير جنسية وينفذ منه الشاعر إلى الحقيقة ويعلق عليه أفكاره عن الحياة والمصير " (١) . فنحن نجد في شعر بشار كثيراً من ملامح الشعر العذري في حبّه لعبدة ، ونجد تمثله بمصيرهم الذي أفضى الحب فيه إلى الموت . ولكن أليست تعني هذه الملامح وهذا التمثّل رغبةً من الشاعر في تصعيد حبه ؟ وذلك عن طريق وسيلة حب تتخذ صفات مطابقة للمحبوبة العذرية ، يمكن أن تضع الشاعر في مناخ التجربة نفسها ، وأن تحقق له خصوبة الفن وخلوده كما حقق العذريون الأمر ذاته . وفي المقابل تمثّل للشاعر نمطاً مختلفاً عن تجاربه القائمة على ممارسة الحب مع النساء الأخريات .

ولعل النمطين اللذين ينهجهما الشاعر في الحب ، يحققان الغاية ذاتها ، في خلق عالم متوتر ، لا يقرّ بالسكون والطمأنينة تجاه المحبوبة ، لأن السكون والطمأنينة عاملان يجهضان حياة الحب والفن معاً . يقول آشين جلسون : "إن الفنان لا يرفض أية استجابة للشهوة إلّا لأسباب فنية ، لا تتصل البتّة باعتبارات الأخلاق ، والأمر بالنسبة إليه يتناول - إن صحّ التعبير - حفظ صحة الابداع " (٢) . ولكن ، لماذا خصت (عبيدة) ، بهذا الموقع دون غيرها ؟ يمكن القول إن النساء اللواتي التقاهُنّ بشار كُنّ غرضاً سهلاً أمّا عبدة فقد كانت " تزوره مع نسوة يصحبنها فيأكلن عنده ويشربن وينصرفن بعد أن يحدّثها وينشدها ولا تطمعه في نفسها " (٣) فتذكي في فؤاده الرغبة والحرمان . أو بتعبير آخر تثير في نفسه لجّة الحب الذي لا يحقق الاشباع ، والحرمان المضاد الذي يذكره بالموت . فهي إذن ، ذات طبيعة ملائمة للتلاقي مع طبيعة المحبوبة العذرية . وقد التفت المستشرق (فاديه) إلى هذه القضية ، فرأى أنها بقيت " المرجع الوحيد ، ألا وهو عشق الغائبة التي يمكن على الأقل تصعيدها أو أمثلتها ، لأن الحسناوات اللائي عرضن أنفسهن على بشار لسن من النوع الصالح لهوى محتوم ، فإمّا أن يكنّ سهلات بحيث يعرضن على الهجاء أو الذم ، أو أنهنّ يفقهن الشيء اليسير عن العذرية . وبقيت إذاً السيدة التي تُعبد من بعيد مما يتيح للشاعر الاستثناء عن كل نموذج إنساني . إنّ عبدة هي التي

---

(١) ابراهيم سنجلاوي . الحب والموت . ص٣٧-٣٨ .

(٢) مدرسة الآلهان . ص٦٢-٦٣ .

(٣) الغزل عند العرب ١/٣١٢ .

استولت عليها الأسطورة" (١) . ولحظ أن بشاراً استطاع أن يُفضّل خلود ذكره في الأجيال القادمة جزئياً ، بأن يلقى نداء باطنياً يدعوه إلى أن يصير شاعر العذرية (٢) .

أما ما لحظة يوسف بكار من أن بشاراً يقول في خليدة ما يقول بعبدة ، .. واستنتاجه من خلال ذلك أنه غير صادق في حبه ، لأن النغمة واحدة ، وليس بمستطاع معرفة المراد لأنه غير موجود أصلا (٣) ، فما ذلك الا لأن حب بشار يتجه شطر موضوع الحب ، وليس لامرأة بذاتها ، فالذى يعنيه بالدرجة الأولى هو قدرة المحبوبة على رفد الحب والفن بالدم الجديد المتدفق على الدوام ، بصفتها رمزاً للخصوبة ، وعلى ذلك ، كان من الطبيعي أن تتقارب النغمات أو تتوحد ، لأن الغاية هي إنجاب الأثر الفني .

وتبعا لهذا ، فقد كانت (عبدة) هي المحبوبة الغائبة المستبعدة ، يرقى الحب فيها مثالياً عن طريق هذا الغياب وهذا الاستبعاد ، بافتراض النعمة غير المفضية إلى الاشباع ، وتقريب الثمرة المشتهاة ثم استبعادها (٤) :

أرانا قريباً في الجوار ونلتقي ... مِرَاراً ولا نخْلُو ، وذَاكِ عجيبُ
ألا ليت شِعْرى : هلْ أزورُكِ مرَّةً ... وليسَ علَيْنا يا عُبَيْدُ رقيبُ
فَنَشْفِي فُؤادينا من الشّوق والهوى ... فإنَّ الذى يشفي المحبَّ حبيبُ
وما أنسَ ممَّا أحدث الدَّهْرُ للفتى ... وأيّامُهُ اللاتي عليْهِ تنُوبُ
فلسْتُ بِناسٍ مِنْ رُضابكِ مشْرباً ... وقد حان من شمسِ النَّهار غُرُوبُ
فبِتُّ لما زوَّدتني ، وكأنَّني ... مِن الأهلِ والمالِ التِّلاد حريبُ
إذا قُلْتُ يُنْسِينِكِ تغمِيضُ ساعةٍ ... تعرَّض أهوالٌ لكُمْ وكُرُوبُ

فالشاعر يرى (عبدة) ولكن هذه الرؤية لا تفضي إلى اللقاء ، لأن الرقيب يحول دون ذلك ؛ فيبقيه في لجّة الشوق والحب يعاني . فلماذا الخوف من الرقيب في حبه عبدة ؟ . وهو الذى كان يقول (٥) :

---

(١) الغزل عند العرب ٣١٣/١ .
(٢) انظر : المرجع السابق ٣٢٤/١ .
(٣) انظر : اتجاهات الغزل . ص١٥٧-١٥٨ .
(٤) الديوان ٢٠٧/١ .
(٥) ؟/٥٦ .

مَنْ راقب الناس لم يظفر بحاجته   وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

أليس يعني هذا أن حبه عبدة يفترض العفه والرقابة لغاية فنية ، وأنه لا يحرص على وجودها المادي بقدر ما يحرص على استمرارية تعزيزها للحب ؟ ففي بقاء ذلك الافتراق اذكاء للحرمان والمعاناة ، ونفي لسعي الحب إلى الخمود أو الموت ٠

ولانتقال الشاعر للحديث عن الدهر في الأبيات السابقة ما يسوغه ؛ فاللذة القليلة المقصورة على رضاب المحبوبة كانت في وقت الغروب ، وكأن الدهر هو الذي يطوي الحياة المشرقة التي حظي بها قرب المحبوبة ، ويبدل الحياة من نهار إلى ظلام ، ومن لقاء إلى جفاء ٠ غير أن هذه اللذة المنطوية ، جعلت الحب متأججاً ، وجعلت صورة المحبوبة تمتلك العقل ، وتبعد الذات عن الخلود إلى الراحة ، لأنَّها لم تروِ شهوتها تجاه هذه المحبوبة ، فبقيت أنا العاشق متطلعة إليها بصورتها الغامضة المتسلطة على الحياة والقادرة على استثارة الحب والموت معاً ، بحيث يمكن القول بأن رضاب المحبوبة هو الحياة التي تحفظ نفسها من الموت كلَّما لاح لها الاستقرار أو السكون ٠

وهكذا ، فإنه حين يتعزى عن (عبدة) يصبح الحب غالبه [(1)] :

طال ليلي من حُبِّ مَـــنْ   لا أَرَاهُ مُقَارِبِـــي
أبَداً مَا بَدَا لِعَيْنِـــ   ـكَ ضَوْءُ الكواكِـــبِ
أو تَغَنَّت قصيـــدَةً   قَيْنَـةَ عِنْدَ شَـــارِبِ
فَتَعَـزَّيْتُ عن عُبَيْـــ   ـدَةَ والحُبُّ غَالِـــبي

إنّ طول الليل الذي يشير اليه ، ليس إلّا امتداداً لدلالة (ليله السرمدي) الذي أطفيء منه ضوء الحياة ، بعد أن كف بصره ولاقى العنت ، فالليل الطويل هو الحياة المظلمة المريرة ووجود المحبوبة عبدة إلى جانبه لا يمكن أن يحدث أبداً كاستحالة رؤيته ضوء الكواكب وفي هذه الحالة فإن الذي يُعَزِّي الذات الحب الذي يغالب صورتها ٠ أليست هذه المغالبة نابعة من كون الحب متصلا بالفن ؟ وأن ممارسة الحياة المشرقة (أو وجود عبدة محبوبة كغيرها) لا أمل في حدوثه ٠ فهذا الحب يتلازم مع المعاناة ويشكل شقاؤه على هذا النحو بقاء للفن ٠ ومن هذا المنطلق ، يصبح المضي في هذه التجربة المؤلمة للذات ، مضياً إلى الموت ، وتصبح تجربة حب العذريين مترادفة مع تجربة حب بشار لعبدة ، بحيث يعني له التوغل في الحب توغلاً في الموت ٠ إنه لا يملك حيلة أمام هذه المحبوبة سوى التضرع إليها بألا تمضي به إلى وادي الموت جزاء لوفائه ، كما مضى غيره من العشاق العذريين [(2)] :

---

(1) ١٨٨/١ .   (2) ٢٠٥/٣ ٠

١- أعُبيدَ هلّا تذكُرينَ فتىً ... تيَّمْتِه بحديثكِ السِّحْرِ
٢- للموتِ أسبابٌ وحُبُّكُمُ ... سَبَبٌ لمَوتي مُحْصَدَ الشَّزْرِ (١)
٣- ولقدْ علِمْتُ سبيلَ علّتكُمْ ... فيما يَجِنُّ لغيرِكُمْ ظُفْرِي
٤- فَفَلَلْتُ كَفِّي عن مَسَاءتكم ... فَظَلِلْتُ واضِعَها على سَحْرِي (٢)
٥- طَمَعاً إليكِ بِمَا أُؤَمِّلُهُ ... ومَخَافَةَ أنْ تَقْطعِي عُذْرِي
٦- لصَريمَةٍ غَلَبتْ مُواصَلَتي ... ومَوَدَّةٍ زادَتْ على وَفْرِي
٧- إنَّ المُحِبّينَ الّذين هَفَتْ ... أحلامُهُمْ لعَوَاقِدِ الخُمُرِ (٣)
٨- أمَلُوا وخافُوا من حَيَاتِهِم ... وَعْراً فما وَأَلُوا من الوَعْرِ (٤)
٩- نزلوا بوادي الموتِ إذْ عشِقُوا ... فتتابَعُوا شَفْعاً على وَتْرِ
١٠- وكذاكِ من وادِي وفائِهِمُ ... أصبَحْتُ مُجْتَنِحاً على سَفْرِ
١١- ماضٍ ومُرْتَهَنٌ بِدائِهِمُ ... فنفُوسُهُمْ لِلِقائِهِمْ تجْرِي

فالموت وإن يستوعب هؤلاء العشاق الأوفياء تدريجياً ، لأنَّ وفاءهم للحب وحرصهم على بقائه جرَّهم إلى تلك النهاية ، وبهذا يبدو الموت مقابلا للوفاء ، ويتجلى ذلك من خلال إسناده (وادي الموت) وإسناده (وادي وفائهم) • وكأن المحبوبة العذرية غير منفصلة عن محبوبته عبدة ، وكأن الأنا هي امتداد آخر لأولئك الشعراء العذريين • وعلى الرغم من ذلك ، فإن الموت الذي يقابل الوفاء ليس ذا طبيعة سلبية تقضي على الحياة ، بل إن الموت طريق يفضي إلى اللقاء ، ويحقق لهم (العذريين) سكوناً أبدياً في ظل لقاء الأرواح الخالد ، حيث تجري نفوسهم للقائهن ، متجاوزة الحوائل التي تفرضها طبيعة الوجود الانساني من رقابة وبين •

وقد سعى الشاعر لإزالة هذا الخوف من الموت ، الذي نلمسه بشكل جلي في بيتيه التاليين (٥) :

عبدُ إنّي إليك بالأشواق ... لتلاقٍ وكيف لي بالتلاق
أنا والله أشتهي سحر عينيـ ... ـكِ وأخشى مصارع العشاق

إلى قرن الصيرورة بخلود روح العاشق كما يُخلَّد الشهيد في الجنة (٦) :

---

(١) محصد : مفتول • الشزر : نوع من الفتل ، وهو أن يفتل ثم يضاعف فتله •
(٢) فللت : هزمت أو أبعدت • سحرى : الصدر •
(٣) عواقد الخمر : كناية عن النساء •
(٤) وألوا : خلصوا •
(٥) ٤/١٣٧ •
(٦) ٢/٢١٩ •

يُخَوِّفُني مَوْتُ المُحِبِّينَ صاحِبي ... فطُوبَى لَهُمْ سِيقُوا إلى جَنَّةِ الخُلْدِ
وما لَقِيَ الشَّهْدِيُّ الا سَعادَةً ... بمَصرَعِهِ صَلَّى الإلهُ على النهدي

فعلى الرغم من تلاقي تجارب العذريين السابقة مع تجربة الشاعر الذي يعيش منذ فهم حب (عبدة) ، فإنّ خوفه تتلاشى حدّته حين يرى أن الموت يفضي إلى الجنة ، أو إلى الحياة الخالدة السعيدة ، كما لاقى العاشق العذرى (النهدى) .(١)

وقد تكون شدة الوجد والألم في (أنا) الفنان حين يتصدى لفكرة ال... نابعة من قبيل الإحساس الحاد بالمفارقة بين الأنا (الفانية) والأنت (الخ...ة) . فيبقى ينظر إلى محبوبته رمزاً خالداً كالفن تماماً ، في حين لا يستطيع التخلي تماماً عن فكرة الفناء والتناهي ، فيلوح له أن تبكي الحي... الباقية (المحبوبة) على فنائه ، حيث إن في هذا البكاء ترجيعاً للاحساس بالحي... وتأكيداً لاستراريتها عن طريق خلود الرمز ووفائه للذى أبدعه (٢) :

إنّي لأخشَى من تَذَكُّرِهَا ... مَوْتُ الفُجَاءة حَيْثُ لا أَدرى
من خَفْقَةٍ لو دامَ عارضُها ... قَدْرَ الفُوَاقِ وَفَى لَهَا عُمْرى
لَكِنْ تَأَخَّرَ يَومُ مَرْتَهَن ... بوَفَائِهِ فوَعَا على كَسْرِ (٣)
فَلَتَنْزَلَنَّ به التي نَزَلَتْ ... يَوْماً بصاحِبِ عُرْوَةَ العُذْرى
فإذا سَمِعتِ بمَيِّتٍ حَزَناً ... بَكرَ الحمَامُ به وَلَمْ يَسْرِ
فابكي عَلَى قبرى مُفَجَّعَةً ... وَلْتَعْلَنَّ مِنكِ بُكىً عَلَى قبرى

فوفاء العاشق يقتضي الموت ، ويغذى هذا الربط تمثله بتجارب العذريين ... مثل عروة ، هذه التجارب التي تضع الموت نصب عيني الشاعر كلما أوغل في الحب ، بحيث يبدو التوغل في الحب توغلاً في الموت ، إلى أن يصل العاشق للإعلاء النهائي للحب (الموت) . ومن أجل هذا ، أصبحت (عبدة) تمثل وجود (الأنا) ، الذي يستحوذ على العقل ، ويملك زمام الحياة والموت ، فيتجه إليها مبتهلاً أن تهبه الخير والبركة ، لأنها ذات قوة روحية ، قادرة على النفاذ إلى الأنا والتهامها ، ...ورة المحبوبة المقدسة ، التي منحها الفن اياها (٤) :

تلك أسقامي ، وبرئي ... من سقامي لو تواتي
ومنى نفسي وهمّي ... في مقيلي وبياتي
ونعيمي حين أغفي ... وشفاء اليقظات

---

(١) هو (مرّة النهدى) كان قد شغف بابنة عمّه (ليلى) فكتم حبه لها حتى تزوجها ، فأقاما مدة لا يزداد حالهما الاّ شغفا الى أمره الخليفة بالتجهيز الى غزو خراسان . فلما رجع قيل له انها ماتت ، ... الى قبرها وجعل يتمرّغ عليه ويبكي ، ولم يزل كذلك حتى مات ودفن الى جانبها . انظر : داود الانطاكي . تزيين الأسواق في أخبار العشاق ١/٣١٣ .

(٢) ٣/٢٠٧ .

(٣) وعا : العظم المكسور اذا برأ على اعوجاج ، وضربه مثلا للحياة المريرة .

(٤) ٢/٤٠-٤١ .

والتي أمسي وأغدو في عَشِيٍّ وَغَداةِ
ذاهِبَ اللُّبِّ إليها مُعْلِناً في الزَّفَراتِ
فإذا قُمْتُ أُصَلِّي عَرَضَتْ لي في صَلاتي

ونجده يصرح في غير موضع أن هذه المحبوبة هي (الصنم) الذي يتجه اليه [(١)] ، مستلهماً بذلك صورة المرأة المرتبطة بالإصول الدينية في شعر ما قبل الاسلام ؛ فيحول الصورة التقليدية إلى مثال فني ، يفجر بعناصرها تاريخاً فنياً يجمع مثيرات لأحاسيس جمالية متوارثة ، وما زالت بقاياها قادرة على التأثير في نفوس الكثيرين من عشاق النموذج القديم لصورة المرأة [(٢)] .

وبالرغم من قوله بأنه لم يتخذ مَنْ يهوى ربّاً [(٣)] ، أو لم يتخذ (عبدة) رباً [(٤)] ، فانه يعود ويصرح بأنه اتخذ وجهها ربّاً ، كما في قوله [(٥)] :

لم يكُنْ لي ربٌّ سوى اللّه يا عبْدَ فمالي اتَّخذْتُ وجْهَكِ ربّا
إنّني واهبٌ لوجْهِكِ نفسي فاقبلي ما وهبْتُ نفْساً وقلْبا

وكأن هذا التردد في التوجّه إلى المحبوبة ، هو تردد الأنا بين المرأة الواقع التي لم تتخذ في الحب ربة ، وبين المرأة الفن التي اتّخذت صورة مثالية. وللأبقاء على هذه الصورة المثالية لدى (الأنا) ، فلا بد من الابقاء على المحبوبة مستبعدة ، وذات غرابة ، كي لا تكف عن تصعيد مستوى الحب . وحين تشعر الأنا بأن المحبوبة تبادلها الوفاء ، تأخذ بالتحول عنها ، لضمان اتصال الحب بالعائق الذي يحول دون بلوغ الانسجام والتوافق [(٦)] :

قالت عُبيدة : قد وفيت له بالودّ حتّى مَلّ فانقلبا
وصفا إلى أخرى يُراقبُها فينا وكنتُ أحقَّ مَنْ رَقبا

فعبدة تبدو لنا وفية لعاشقها ، لكن هذا العاشق الفنان ينقلب إلى محبوبة أخرى ، دون أن تدري (عبدة) سبب انقلابه عنها . فصورة المحبوبة تظهر في

---

(١) ٢/٢٧ ، ٢/١٨٨ .
(٢) انظر : علي البطل . الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري . ص١١٧ .
(٣) الديوان ٤/٣٠ .
(٤) ١/١٦٧ .
(٥) ١/٣٩٢ - ٣٩٣
(٦) ١/٢٠٣ .

ذهنه ذات طبيعة واحدة ، تنال علوّها من خلال قدرتها على ابقاء شعلة الحب خالدة ، وذلك بغض النظر عما إذا كانت طبيعة توجّه الحب قائمة على الجنس أو على العفة عن الجسد من أجل الابقاء على المعاناة في الحب.والمحبوبة في كلتا الحالتين تستوعب وجود الشاعر ، الذى يتنامى الإحساس به كلما عملت صورتها على ايجاد مناخ توثّب الحب لإخصاب الفن ·

وقد أكدت المحبوبة (سلمى) عدم اقتصار الشاعر في الحب على امرأة معينة ، تنهض بمدلول قوله الساحر فيها ، ووصفته بالكذب (١) :

قَالتْ أَكُل فَتَاةٍ أَنْتَ خَادِعُهَا ... بِشِعرِكَ السَّاحِرِ الخَلَّابِ لِلْعُرُبِ
كَمْ قَدْ نَسَبْتَ بغَيري ثم زغْتَ بهَا ... فاسْتَحْيِ مِنْ كَذِبٍ لا خَيْرَ في الكَذِبِ

كما وصفته (عبدة) ذاتها أيضاً بالكذب (٢) · واضافة إلى ذلك ، فقد نجد في القصيدة ذكراً لعبدة أو غزلا بها ، ثم نجد في القصيدة نفسها غزلاً بأخرى ، وذلك من مثل قوله (٣) :

اسمعي يا خلَيْدَ أنتِ الخُلُودُ ... ما يَقُولُ المُتَيَّمُ المَعْمُودُ
إنْ تَصَدِّى عَنِّي فَلَسْتُ بَرَاء ... وَجْهَ نَومِي حَتَّى يَمُوتَ الصُّدُودُ
لو دَعَاكِ الذى دَعاني من الشَّوْ ... قِ فَوَاهاً أردتِ بي ما أريد
قَرِّبيني خُلَيدَ إنِّي وَدُودٌ ... وَحَقيقٌ بالقُربِ مِثْلِ الوَدُودُ

إلى أن يقول (٤) :

حَسْبُ نفسي من حُبِّها ما بِنَفْسي ... أنا بَالٍ والحُبُّ غَضٌّ جَدِيدُ
لم أقصِّرْ عن الأوانِس حَتَّى ... مَسَّني مِن عُبَيْدَةَ التَّسْهِيدُ
جَلَّ ما بي منها وما جَلَّ نَيْلٌ ... عندها إنَّها عليها جُمُودُ

وقد جمع أيضا بين عبيدة والرباب في قصيدة أخرى (٥) · وهو بهذا يؤكد تلمثه بالحب أو بالمحبوبة الرمز ، لا بالمرأة خارج الشعر ، فالحب هو الذى يبقى ولينتهي عبيدة أو الرباب ·· وخلودهن في الحب رمزاً ، يتطلب اختلاط صورتهن بمثال الفن الذى ينضوين تحت مطالبه ·

---

(١) ٢٨٧/١-٢٨٨ ·

(٢) ٢٠١/١ ·

(٣) ٢٣/٣-٢٤ ·

(٤) ٢٤/٣ ·

(٥) ٣٠٠/١-٣٠١ ·

إنّ أولئك المحبوبات لسن غير آلهة للفن أو ربات للفن ، يقعن في حيل الدائنين الفنان الذي يبتغي على الدوام مضاعفة سعير حبه ، فيوقعن في شباكه ، ويبقين في ذهنه ربات للفن ، يختلفن تماماً عن المرأة خارج الشعر ، ولعل قول آثين جلسون ينطبق على هذه الفكرة : "إنّ الأثر الفني يلتهم (أنا) الفنان من قبل أن تلتهمها الآلهة ، والفن يلتهم (أنا) الآلهة مثلما يلتهم (أنا) الفنان . وكل ربة تحسب أنها نهاية التاريخ تقع فريسة أسوأ الخيبات ، لأن (الأنا) التي تغرق في (أنا) الموضوع الحبيب تغرقها في ذاتها أيضا . ويتم التهامها لها على نحو أعظم من الالتهام المقابل ، لأنها كلتيهما ضحية شيء آخر . إن الآلة ، وهي تجسد حي لشهوة الفنان المبدعة ، هي الفنان نفسه أقل من أن تكون المرأة ذاتها ، ويمكننا القول بأن آلهة الفن هي رائعة الإنتاج الفني من قبل أن يخلق الفنان أثره بالذات ، وليس النجاح في ابداعها بأيسر الأمر ، فمهما عظمت مطاوعتها أو تعاطفها الذكي بقبول دورها تظل شيئا آخر غير ما أراد لها الفنان أن تكون " (١) .

ولهذا ، لم تكن (عبدة) سوى محبوبة أو ربة للفن ، وجد الشاعر فيها تربة خصبة لمناخ العذرية الذي يشكل له نمطا مختلفا عن تجاربه الأخرى ، وإنْ كان يتفق مع النمط الآخر في بلوغ الغاية (اذكاء الحب لإنجاب الأثر الفني) فسعى الى توحيد صورتها مع المحبوبة العذرية ، والى جعل الأنا امتداداً لأولئك العذريين ، رغبة منه في تحقيق الخلود الشعري الذي تحقق للشعراء العذريين من قبل .

(ج) المحبوبة والفن

اتجه اهتمام بشار نحو المحبوبة (الجارية) وفي المقابل نجد غياباً لشخصية الزوجة (أم أبنائه) وتعلّقا بالحب القائم على المعاناة وإيلام الذات . فما دلالة ذلك ؟ وما الرموز التي يمكن أن تغذيها صورة المحبوبة الجارية ؟ . يقول الجاحظ في كتاب (القيان): "إنّ القينة لا تكاد تخالص في عشقها ، ولا تناصح في ودها ، لأنها مكتسبة ومجبولة على نصب الحبالة والشرك للمتربطين ليقتحموا في أنشوطتها ، فإذا شاهدها المشاهد رامته باللحظ ، وداعبته بالتبسّم ، وغازلته في أشعار الغناء ، ولهجت باقتراحاته ، ونشطت للشرب عند شربه ، وأظهرت الشوق إلى طول مكثه ، والصبابة لسرعة عودته ، والحزن لفراقه فإذا أحست بأنّ سحرها قد نفذ فيه ، وأنه قد تعقّل في الشرك ، تزيّدت فيما كانت قد شرعت فيه ، وأوهمته أنّ الذي بها أكثر مما به منها ، ثم كاتبته تشكو اليه هواه .. وربما قادها التمويه الى التصحيح، وربما شاركت صاحبها في البلوى حتى تأتي إلى بيته فتمكّنه من القبلة فما فوقها

---

(١) مدرسة الآلهات . ص٧٠ .

وتفرشه نفسها إنْ استحلّ ذلك منها ٠٠ وأكثر أمرها قلة المناصحة واستعمال الغدر والحيلة في استنطاق ما يحويه المربوط ، والانتقال عنه ٠ وربما اجتمع عندها من مربوطيها ثلاثة أو أربعة على أنهم يتحامون من الاجتماع ، ويتغايرون عند الالتقاء ، فتبكي لواحد بعين ، وتضحك للآخر بالأخرى ، وتغمز هذا بذاك ، وتعطي واحداً سرها والآخر علانيتها ، وتوهمه أنها له دون الآخر ، وأن الذي تظهر خلاف ضميرها ٠ وتكتب اليهم عند الانصراف كتبا على نسخة واحدة ، تذكر لكل واحد منهم تبرمها بالباقين وحرصها على الخلوة به دونهم ٠ فلو لم يكن لابليس شرك يقتل به ، ولا علم يدعو اليه ولا فتنة يستهوي بها الا القيان لكفاه ٠٠ " [1] ٠ فالقينة كما يصفها الجاحظ تماثل الشخصية الدونجوانية ٠ ولعل سر تعلق بشار بهذه القينة محبوسةً ، هو استحالة عشقها الحقيقي ، فهي تُبقي عاشقها متوهماً بالحب الصادق منها ٠ إنّها بهذه الطريقة تحفز العاشق إلى إبقاء حبه متوثّباً متوتراً ، مع يقينه أنّ الحبّ لديها غائب ، وإنّما يعشق فيها لذة الحب وأجوائه ٠ يقول بشار مؤكّداً ذلك [2] :

ما كانَ إلاّ حَدِيثَ جَارِيَـةٍ   لَمْ تَلقَ رُوحي وَوَافَقَتْ جَسَدي

فهي لا تعني الشاعر إلاّ بمقدار ما يتحصّل لديه من لهو ولذة ٠ وليس يعني هذا أنّها لم تكن سوى بؤرة تفريغ للشهوة ، بل كانت حضن إلهامه الذي يتفجر فيه الخصب والعطاء ٠ إنّه يحبها مندغمة مع الفن ؛ فالفن يفرض على الذات حركة مستمرة ، وتنقلاً دائما لا تتوقف فيه عند امرأة حسب ٠ فبمقدار ظمأ هذه الذات فنانةً تبقى ظامئة للمرأة ، ذلك أنها وسيلة الى الحب ، والحب وسيلة الى الفن ٠ ولعل وفاءه لوسيلة الحب (المرأة) قد جاء من قبيل الحرص على وجودها ، فهي التي تفجر بتصعيدها مستوى الحب ينبوع الفن ، وهي بتحولها الجذري عنه قادرة على ايقاف هذا التصعيد ؛ فهو يخاف أن تبتعد عنه ، أو يبتعد عنها ابتعاداً كاملاً لأن وجودها يعني وجود الفن ٠ ولهذا اقتضت العلاقة بينهما أن تنكث المحبوبة بعهدها ، لتعمل على إحداث ذلك التصعيد ، وفي المقابل نجد الشاعر وفياً للحب والفن ، اللّذين يحبهما مع المرأة ٠ فالعاشق ليس يعنيه أن يكون حبيبه يبادله الحب " بل الأحرى به ألاّ يبادله إذا أراد حباً عميقاً ، لأن تبادل الحب يقضي على الحب نفسه كحركة متوثّبة تسعى لإثراء الذات باستمرار ، وهذا هو السّر في تبدد الحب بمجرد حظوة المحب برضا الحبيب إذْ بالرضا تقف الحركة ، وهي مصدر الإثراء ، أي يقف الحب عند تحقيق الغاية منه " [3] ، ولذلك جعلت المحبوبة (الجارية) متقلبة عن

---

(١) كتاب القيان ٠ ضمن (رسائل الجاحظ) ٠ تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي (القاهرة) ، ١٩٦٤ ، ٢/١٧٠-١٧٥ ٠

(٢) الديوان ١١/٣ ٠

(٣) عبد الرحمن بدوي ٠ الزمان الوجودي ٠ ص١٦٦ ٠

الشاعر ، مزوّرة عنه ، تمشّياً مع طبيعتها التي جُبلت عليها [(١)] :

ويوماً بالجديد وفيتُ عهداً ... وليس لعهد جارية بقاءُ

ومع ذلك ، فإنه يُبقي على طلب المرأة ، ويُعلي من صورتها ، لأنه يرى فيها وسيلة للتقرب إلى الحب والفن ، بحيث أصبحت تمثل لديه قاسماً مشتركاً يستوعب هاتين الغايتين ، وينهض برمزهما • فأخذت صورتها تتنامى ، وتُعلى على مستوى الحياة ، لتبرز ممثّلةً لوجود الشاعر الذى يحتوى الحب والموت ، ويسعى للحفاظ على تلجلجه بينهما حفاظاً على غاية أسمى هي (الفن) •

يقول في احدى الجوارى [(٢)] :

١- وجارية خُلقت وَحْدَهَا ... كأنّ النساءَ لديها خَدَم
٢- دُوَارُ العَذَارَى إذا زُرْنَهَا ... أطَفْنَ بحَوْرَاءَ مثلِ الصّنم
٣- يَظَلْنَ يُمسّحْنَ أركانَهَا ... كما يُمْسَحُ الحجرُ المُسْتَلَم
٤- وبيضاءَ يَضْحكُ ماءُ الشّبا ... بِ في وجهها لكَ إذ تبتسم
٥- ظَمِئْتُ إليها فلم تَسْقِني ... بِريٍّ ولَم تشفني من سَقَمْ
٦- وقالت هَوِيتَ فَمُتْ راشداً ... كما مات عروةُ غمّاً بغَمّ

فالمحبوبة (الجارية) متفرّدة في جمالها ، وكأنها بهذا التميّز سيدة النساء جميعهن ، يتوجهن إليها كما يتوجهنَ إلى الصنم ، أو للحجر المقدس ، طالبات الخير والبركة من هذه القوّة الروحية ، القادرة على إسباغ الخير عَلى مَنْ يتمسّح بأركانها • أليس يعني هذا أنها المرأة المثال ؟ ذات القداسة والجمال الفذ التي أخذت موقعها من خلال الفن ، بحيث أصبح التمسح بأركانها توسُّلاً للإبقاء على الحب ، والإبقاء على الفن • وأليس في هذا التوجه إليها توجهاً إلى سيدة الخصب ؟ التي تتسم بالخلود والقوة كما يتسم الفن بهما ، وفي الوقت ذاته يمثل هذا التوجه إظهاراً للضعف والفناء والتناهي للذات ، وبقاء تلك السيدة متمتعة بالخلود والخصب الذى غذاه الفن بوجودها • ولعل الأبيات التالية (٤-٦) قد كشفت عن هذا التناقض بين الأنا (الفانية) والأنت (الخالدة) ؛ فالمرأة يضحك (ماء الشباب) بوجهها ، وفي هذه الضحكة اغراء للعاشق الفنان ببذل المزيد من المعاناة ، والتقرب إليها لكي يحظى بالماء الذى يمكن أن يوازى ماء الحياة الخالدة ، التي تنفي الضعف والتناهي بالإبقاء على صورة الحياة

---

(١) الديوان ١/١٢٩ •

(٢) ٤/١٧٩-١٨٠ •

في قمة خصوبتها • ومن هنا نجده يظمأ إليها أو إلى ريقها ، لكن هذه الجارية بفعل نرجسيتها المتعالية ترفض أن تطفيء ظمأه ، محتفظةً لذاتها بالشباب والخلود •

وفي أمرها له بالموت كشف من الشاعر عن نوازع المحبوبة التدميرية لعاشقها ، تلك النوازع التي تشكل اندغاماً للحب والموت ، وكأن اشفاقها على عاشقها من اللجة في الحب يدفعها إلى إقران الخلاص بالموت (عشقاً) كما مات العاشق العذرى عروة • وبهذا نستطيع أن نضمّ نازع المحبوبة التدميرى إلى مظاهر الكراهية المنتمية الى غرائز الموت ، والتي تواكب غرائز الحب • وقد يشير اختزانها (ماء الشباب) لذاتها ، ورفضها إشباع ظمأ الشاعر منه ، أو من الريق الذى يعادله ، إلى رفضها انتهاءه فناناً ، وإلى أنها قوّة تتسم بالحيوية الدائمة التي يقاوم الشاعر بوساطتها فناء الإنسان وتناهيه بالتقرب إليها والتمسح بأركانها • وقد يشير الأمر نفسه الى أن رفضها منحه الماء أو الرى ، وأمرها له بالموت ، يشكل صيغة مترادفة مع الدهر الذى يحتفظ بالقوة ، ويسلبنا إيّاها دون أن يكف عن فعله •

ولذلك نجد الشاعر يتوسل اليها ألا تقتله ، كما يقتل الدهر المرء وهو راغب في تحقيق الحياة ، والسعي في طلبها (١) :

يا عَبْدَ لا تَقْتُليني إنَّني رَجُلٌ ... إنْ تَطْلُبِي بِدَمي لا تَنْبِقي ثَارِي
ولو تَحَرَّجتِ من قَتْلي بلا تِرةٍ ... لَمْ تَقْتُليني جِهَاراً غيْرَ إسرارِ
قَالتْ ولا ذَنْبَ لي إنْ كُنْتُ جَارِيةً ... قَدْ خَصَّني بالجَمالِ الخَالِقُ البَارِي
فصَاغَني صِيغَةً نصفين ، من ذَهَبٍ ... نصفي ، ونصفي كدعصِ الرَّمْلةِ الهَارِي (٢)
اذا بَدَيْتُ رأيتَ الناسَ كُلَّهُمُ ... يَرْمُونَ نحوى بأسمَاعٍ وأبصَارِ
قتلتُ مَنْ كَانَ قُدَّامي بحسرَتِهِ ... وجُنَّ مَنْ كانَ خَلفي عِندَ إدبَارِي

فالمحبوبة (الجارية) ذات الطبع الدونجواني ، القادر على اغراء الذوات بالاندفاع إليها ، كما تندفع إلى شهوة الحياة ، قادرة أيضا على الفتك بها ، فتقتل من كان أمامها بحسرته ، وتصيب بالجنون من كان خلفها • وكأن في اغرائها لهم ، وفي قتلها من يتعلق بها أو اصابته بالجنون ، قدرةً على التحكّم في مصير من يتقرب اليها ، أو يتقرب إلى الحياة في ظلها ، كما يتحكم الدهر بمصير الانسان ، فيقطع عليه اندفاعه ، ويقلب رغباته إلى غير ما تمنى • إنها بعبارة مختصرة ، وجود الشاعر الذى تتواشج بداخله خيوط الحياة والموت •

---

(١) ١٥٣/٣ •

(٢) هارى : اذا كان متهيئا للتصدع والتفرق ، اذا وطئته الأرجل لخفته •

أمـا الحاجـة علـى حب المرأة المتزوجـة ، فمرده إلـى أن الزواج يمثل حاجزا عظيمـا أمـام (الأنـا) للحيلولـة دون السكون اليهـا ، فالمرأة المتزوجة هي في حكم ميتـة ، تقتـل حبهـا المتوثب بالامتـلاك أو الزواج [1] :

إذا رَكِبَتْ مِنّا بِلَيلٍ فَقُلْ لهـا : عليكِ سلامٌ ماتَ مَنْ يَتَزَوّجُ

فزواجهـا يعني انتفـاء التوافق والانسجام بفعـل الأنت (المرأة) مع الأنـا ، لكن الحب يبقى داخل الأنـا متوثبـاً ، أعمق من الماضي ، لأن هـذا العائق الكبير (الزواج) يعزز من إصرار الشاعر في المضي بحبه لهـا ، مستغلا وجود هذا العائق ، الذى لا يفضي الى طمأنينة الذات مع المحبوبة .

وانسجاماً مع هـذه الفكرة فقد كانت سلمى متزوجة [2] ، وكانت عبدة [3] ، وخشابة [4] كذلك . وعلى الطرف المقابل كانت شخصية الزوجة (أم أبنائه) غائبة ، ولعل هذا يرد الى طبيعة العاشق الفنان ، الذى يبتغي الحب مرادفاً للحرية . والمحبوبة زوجة - بهذا المعنى - تشكل تقييدا لتلك الحرية .

وفي ضوء هذا ، يمكن فهم الخبر الذى جاء به ابن قيم الجوزية : " كان بشار الأعمى يرتع ، فبلغ امرأته ذلك ، فعاتبته مرارا فحلف لها . وأنها سألت عن المكان الذى يمضي إليه فدلت على امرأة تجمع بين النساء والرجال ، فبذلت لها شيئا وسألتها اذا جاءها بشار أن تبعث إليها . ففعلت وقالت : أبشار قد وقعت اليوم امرأة من أجمل النساء ووصفتها له فطرب اليها ، فلما خلا بها وخالطها ضربت بيديها في لحيته وشتمته ، وقالت : أين أيمانك الفاجرة ؟ فقال لها : لعنك الله ألا تركتني حتى أقضي حاجتي ، فوالله ما رأيت أبرد منك حلالا ، ولا أطيب منك حراما " [5] . فممارسة الحب القائمة على الامتلاك ، لا تحقق لدى (الأنـا) لذة الحب التي تنشدها ، وتلغي كون المحبوبة متناغمة مع الحرية . ولهذا نجد أن زوجته حينما خلا بها في صورة امرأة (محرمة) أصبحت ذات معنى آخر ، يرادف ما يلاقي عند المرأة محبوبة .

---

(١) ٢/٧٠ . (٢) ١/٢٥٠ ، ٢/٦٠ .

(٣) انظر : الأغاني ٣/١٧٧ .

(٤) انظر : المصدر السابق ٣/١٨٠ .

(٥) أخبار النساء . شرح وتحقيق : نزار رضا ، دار مكتبة الحياة (بيروت) ، ١٩٧٨ ، ص١٨٠ .

ثانيا : **الطيف** .

يجتر الليل - محل سكون الحواس - إحساساً بالسكون الأبدى (الموت) حيث تأخذ الأنا باستحضار همومها ، وإيقاظ كوامن معاناتها ، وكأنها في استغراقها بخضم الليل تستغرق في عالم مصيرها الغامض كغموض الليل ، الذى يلف الأشياء بظلامه. فالأرق ، والشجن ، والأحزان التي يفتقها الليل تنبع من مقابلة الليل بالمستقبل الغامض ومقابلة الاسترخاء للنوم (الموت غير الكامل) بالاسترخاء للموت (السكون الأبدى) .

ولتحرير الأنا من نطاق الحاضر المرتبط بالمعاناة ، ومن الانعتاق في مجال الموت ، والاسترخاء في وعائه المظلم ، تنبثق صورة (الطيف) محاولة بث الاحساس بالحياة داخل الأنا ، ومعيدة بناء الذات الممزقة ، فالطيف بهذا يحمل بذور الحياة وسط تربة الموت (الليل) . وقد يأتي الطيف في اليقظة ، حيث يكون العاشق في حالة أقرب إلى النوم أو في حالة تشبه أحلام اليقظة . وفي كلتا الحالتين - النوم واليقظة - يمكن القول إنّ الشاعر يتمثل الليل المظلم ، ويجتر ذهنه اقتران الليل بالنوم ، هذا الاقتران الذى يتابل اقتران الليل بالموت " لأنّ الموت نوم أبدى ، أما النهار فقرين للفراق والبعد " (1) .

يقول بشار (٢) :

١- سَبِّحْ خليلي وقلْ يا حُسْنَ تَصْوِيرِ	راحَتْ سُليمَى تَهَادَى في المَقاصيرِ
٢- خَليفَةُ الشَّمسِ تكفي الحَيَّ غيبَتَها	كأنَّمَا صَاغَهَا الخَلَّاقُ من نُورِ
٣- تَمَّتْ قَوَاماً وعَمَّتْ في مَجَاسِدِهَا	كأنَّها من جوارى الجنَّةِ الحُورِ
٤- وربَّمَا شاقَني طيفٌ بصُورتِها	وزُرْتُها قبل أصوات العصَافيرِ
٥- لما رَأتْ مَضْرَحِيّاً خَلْفَ دانيةٍ	من الدَّواع سَرَى في سِتْرٍ مَأثُورِ (٣)
٦- تَشَمَّسَتْ في الجوارى ثُمَّ قُلنَ لَهَا	سِيرى فقالتْ أميرٌ غيرُ مأمُورِ (٤)
٧- حَتَّى إذا غَرَّ فَتْقٌ تَحْتَ وسنَتِهَا	وَرَاجَعَتْ بَعْدَ تسبيحٍ وتَكْبِيرِ (٥)

---

(١) ابراهيم سنجلاوى . الحب والموت . ص١٨٧ .

(٢) الديوان ٣/٢٠٠-٢٠٣ .

(٣) المضرحي : هو النسر ، وأراد به هنا انفلات الفجر الكاذب . وستر مأثور : غمد السيف ، شبه به الأفق لأن الغمد يكون أسود .

(٤) تشمست : أى تمنعت من الانصراف .

(٥) الفتق : انبلاج الصبح .

٨ - وكانَ منها لَنَا شيء وكان لهـــــا ... منّا شُبيبة به في غَيْرِ تغيـــــير
٩ - نَعَى لنا اللّيلَ ناعٍ بين أغشيَـــةٍ ... تدعُو الصَّباحَ بصوتٍ غير مَنْــزُورِ
١٠ - فزُلتُ عَنْها وزالَتْ في لَعائِبِهـــا ... كأنَّما كان حُلْمًا غَير مَعْبُـــورِ
١١ - ياطيبَها بينَ رَيْحَانٍ ومُلْتَثِـــمٍ ... نَطْوي الدُّجَا بسُجُودٍ للقَوارِيـــرِ
١٢ - من اللّواتي إذا حَنَّ الكِرانُ لهـــا ... صَلَّتْ بأذنٍ لصوتِ البَمِّ والزِّيــرِ (١)
١٣ - لولا الخليفة شارَفْنَا زيارَتَهـــا ... لكِنْ عَهِدْنَا أمينَ الله في الخِيـرِ
١٤ - قد كُنْتُ لا أتَّقي عَيناً مُبَصِّـــرَة ... ولا أراقِبُ أهلَ الفُحْشِ والـــزُّورِ
١٥ - حتى إذا القائمُ المهدي أوعَدَني ... في اللّهوِ خَلَّيتُه للعاشقِ الزِّيـــرِ
١٦ - فالآن أقصرتُ عن سَلْمَى وَزَيْنَـــبي ... عَهْدُ الخليفةِ زينَ البُرْدِ بالنِّـيرِ
١٧ - يا سَلْمُ إنَّا تأبّاني لَكُمْ مَســالِكٌ ... حبُّ الوَفاءِ وشوقي غيرُ تَعْذيـــرِ
١٨ - رُوحي عليكِ سلامُ الله ، وادِعَـــةً ... لا يقطعُ الإلفَ شيءٌ غيرُ مقـــدُورِ
١٩ - إنّي يُشَيِّعُني قلبي بقَافِيَـــةٍ ... رَاحَتْ تُحَرِّقُ في كَلْبٍ وخِنزيــــرِ
٢٠ - أنا المُرَعَّثُ يَخشى الجِنُّ بادِهَتي ... ولا يَنَامُ الأعادِي من مَزَامِـــيرِي
٢١ - رَفَعْتُ قوماً وفي أحسابِهِمْ ضَعَـــةٌ ... وقد كَعَمْتُ رجالاً بعدَ تَهْرِيــــرِ (٢)
٢٢ - ومُقْبِلٍ مُدْبِرٍ في وَجْهِهِ ضَخَــمٌ ... كأنّه قُرْصُ زادٍ غيرُ مَكْســـورِ
٢٣ - عَلَّلْتُهُ بسِنَانِ الرمحِ مُنْفَـــرِداً ... دُونَ الأحِبَّةِ في سَوْداءَ دَيْجُـــورِ
٢٤ - يا حُسْنَهُ مَنْظَراً في حُسْنِ كامِلَــةٍ ... طارًا عَلَى النَّفْسِ بل قالاً لها ضيري
٢٥ - حتى إذا شَقَّ عنهُ اللّيلُ ودَّعَـــني ... بعَبْرةٍ ولِثامٍ في التّنانِيـــرِ (٣)
٢٦ - كأنّه في بَيَاضِ الصُّبحِ مُنْصَرِفـــاً ... بَدْرُ السّماءِ تَنَاهَى في التَّمَاصِيـــرِ (٤)

فالشاعر يتتبع صورة المحبوبة (سلمى) عبر الذاكرة ، ويستحضر ذلك الجمال الذي صاغها الخلّاق به ، فهي (خليفة الشمس) وكأنها من (جواري الجنة) . إنّ هذا التعظيم لصورة المحبوبة ، وإحاطتها بهالة من الجمال الخارق ، تعميقاً لأثر المحبوبة الغائبة في الذات . كما يُظهر قوله في البيت الرابع " وربما شاقني طيف بصورتها " أنّ تلك الصورة أصبحت تشكل جنّة مفقودة ، لاتبلغها الذات إلّا عن طريق الطيف ، الذي يزورها في ظلمة الليل ، قبل استيقاظ أصوات العصافير .

---

(١) الكران : العود .

(٢) الكعام : وهو متر أو حبل يشد به فم الكلب لئلا يعض . التهرير : التنبيح .

(٣) التنانير : جمع تنور ، وهو نور الصبح .

(٤) التماصير : لعله اراد به الاسفار ، وهو احمرار الأفق عند اقتراب طلوع الشمس .

إنّ اللقاء في الليل يبعث في الذات حالة النفس المطمئنة ، لتحيا في الموت من تجلّيات وجود المحبوبة ، هذا الوجود الذى تقتنصه الذاكره في صورة (طيف) . فالليل الذى يقابل الموت ، تندفع فيه أنا العاشق محاولة إيقاظ صورة الحياة ممثلة بالطيف ، وكأن لقاء هذه الصورة الروحية لقاء في الموت ، تترامى إليه الأنا من حيث أثر الليل في النفس ، بوصفه سهداً للإلهامات ، ومجالاً تسبح فيه الأرواح ، متسامية عن القيود التي يفرضها الوجود الانساني كالبين والكبت ، محققة بذلك وجودها في الموت .

ومن هنا ، فإن بزوغ الصباح يُذكّر بانبعاث الحياة بعد هجعتها ، حيث تعود الأرواح إلى إسار الأجساد ، وتنفكّ عن التجوال في السكون آمنة . لتعود إلى صخب الحياة أو النشاط المعيشي . فالليل إذن لقاء ، والصباح تشتت وفراق ؛ فجيئها بانتهاء الليل للعاشقين بانبعاث ضوء الصباح ، يموت اللقاء ، أو تنقضي الحياة المتحققة بالأرواح دون أن تنفذ إلى اللقاء الحقيقي " كأنما كان حلما غير معبور " .

إنّ هذا اللقاء شكّل للأنا انتصاراً على الموت أو على الظلام الذى يقابله ، فبوجود الطيف نجدها تقول " نطوى الدجا ... " أى تنفي الاحساس بصورة الموت السلبية عن الذات ، بما تناله من لذة مع الطيف ، وفي الوقت ذاته تُبدى انتصاراً على معاناة الحاضر التي يفتقها وجود الليل ، وانتصاراً على البين والكبت . وتأتي زيارة الطيف على هذا النحو ، بعد وعيد الخليفة (المهدى) وأمره للشاعر بالتخلي عن اللهو والمضي في اللذة . حيث جاءت صورة الطيف بديلاً جذريا عن الوجود الفعلي للمحبوبة " لولا الخليفة شارفنا زيارتها " لأنّ الاندفاع إلى المحبوبة يمثل اندفاعاً إلى الموت ، الذى يفرضه المهدى إنْ خالف امره . فاقتضى دافع الإبقاء على الحياة وسط الموت إبقاء على الطيف ، في مواجهة الكبت والهموم ، التي يستجلبها وجدان الليل ، ويعمل على تصعيد أوجها . فالكبت يمثل عامل تحول رهيب في حياة الشاعر عن الماضي ، تحوّل أسلم حرية الحياة إلى الضعف والانهزام أمام سلطة الرقابة ، أو أمام الأنا العليا وسلطتها الممثلة بالخليفة " قد كنت لا أتقي عينا مُبصرة " فيأخذ استحضار الماضي بعثاً للحياة ، وشداً لأزرها في مواجهة الحاضر . لكنّ هذا الانسياب في الماضي يقف عند ارتداد الشاعر لنقطة الحاضر " فالآن أقصرت عن سلمى " حيث يبرز لنا الإقصار عن المحبوبة مفروضاً بفعل عوامل خارجية فوق طاقة الشاعر ، وليس من داخله ؛ فهو يرغب في الإبقاء على الحياة ، بل يميل الفرار إليها عن طريق (الطيف) . لذلك فإن الاقصار عن (سلمى) رمز الحياة المندغمة مع الحرية وصوت الماضي ، هو إقصار عن العودة إلى الحياة المشرقة التي تفتقدها الأنا في حاضرها ، وتتعلل ظاهراً بأنّ الرضوخ لأمر الخليفة بترك المضي في الصبا هو إشراق للذات،لكنه في حقيقة الأمر يُشكّل كبتاً يفضي إلى التفريغ عن طريق الحلم أو الطيف .

وبهذا ، يبدو الطيف لحظة إضاءة على الماضي الذي طواه الزمن ، كما يطوي الليل (الموت) إشراق النهار (الحياة) . ويبدو في الوقت ذاته بعثاً للحياة في سكون الحاضر وظلامه الذي يذكّر بالموت ، ويبدو لحظة تأسيس المستقبل وتدعيمه ، وذلك لفاعليته في الإبقاء على الحياة ومواجهة أزماتها ، بحيث يدحر عنها الإحساس بانقضاء الحياة لانقضاء الماضي المشرق ، ويعطيها أملاً بإمكانية استعادة زمن المحبوبة . فالطيف إذن ، يعيد للذات وحدة الشعور بالانفصال والتشتت ويضعها أمام بنية الزمن بصيغتها المتكاملة (الماضي ، والحاضر ، والمستقبل) .

وما دامت مشكلة الشاعر أمام الليل ، الذي يقابل الموت ، قد تناقصت حدتها بفعالية الطيف ، فكيف يمكن أن يقلّص الشاعر أزمته في وجدان النهار ، الذي تمجّ فيه العيون والرقباء ، وتنعدم منه صورة المحبوبة ؟ لقد لجأ إلى وسيلة دفاع أخرى عن حياة الأنا ، تمكنه من مواجهة أزمتها الداخلية مع البشر ؛ ألا وهي قوة الفن ممثلا بالهجاء ، فالهجاء هو سلاح الشاعر للإبقاء على سيادة الذات ، فيسلطه كالموت المحرق ، ينال فيه من أعدائه ، ويثبت من وجوده في الحياة . فتدني مستوى الحياة نتيجة فقدان (المحبوبة) يُلزم الذات بإعادة تعاليها بوسيلة أخرى ترفعها هي " الفن " ، ومن هنا يلجأ إلى الفخر والتغني بالذات ؛ فهو " المرعّث " الذي تتسم قوته بالشمولية ، بحيث يخشاه الجن ، وينفي النوم عن عيون أعدائه ، لخوفهم من هذه القوة التي ترفع قوماً وتهدم آخرين . الفن بهذا يعادل الفروسية ، ويحقق للذات قمّة إحساسها بالوجود ، وكأنه سنان رمح يمسكه الشاعر ليطعن به خصمه . ومما يلحظ أن الذات تجد مجالها لاثبات هذا الإحساس في الليل (عللته بسنان الرمح ... في سوداء ديجور) وكأنّ مجال الموت هو أيضا مجال للحياة ، وهو الذي يُكسب الذات طاقة تأسيس الحياة والحفاظ على شحنها بالقوة .

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة ، نجد الشاعر يرتدّ إلى الحديث عن الطيف ، وقد رأى محقق الديوان أن موقعها عقب البيت الذي أوله (من اللواتي) وهو البيت الثاني عشر من القصيدة[1]. فالأبيات الثلاثة ، تشير إلى عودة صورة المحبوبة بين الأوانس ، وتتزامن هذه العودة مع انسلاخ الليل وبزوغ بياض الصبح . وفي هذه اللحظة تودّع المحبوبة الشاعر وعيناها تفيضان دمعاً ؛ مما يعني شدة الحاح رغبتها في الإبقاء على وجوده ، وفي الوقت ذاته شدة رغبتها في الإبقاء على الليل للإبقاء على الحياة داخل الموت .

---

(١) انظر حاشية الديوان ٣/٢٣٠

إنّ الحب يبلغ أقصى درجاته ، حين تستحوذ صورة المحبوبة على الذاكرة ، ويلح وجودها على الذات بصورة (الطيف) المؤرّق • وحينما تشعر الذات بأنها بلغت هذه المنزلة ، تحاول البحث عن منزلة أعلى ، وكأنها بهذا البحث لإعلاء الحياة على ذاتها ، تحاول التوحد مع الموت الذى يذكر بلقاء الأرواح الأبدى(1):

هل تعلمين وراءَ الحُبِّ مَنْزِلَةً ... تُدْني إليكِ فإنَّ الحُبَّ أقْصاني
يا رِئْمُ قُولي لِمِثْلِ الرِّئْمِ قد هَجَرَتْ ... يَقْظَى فما بالُها في النَّوم تَغْشاني (٢)
لَهْفي عليها ولَهْفي من تذكُّرِهَا ... يدنُو تَذَكُّرُها منّي وتَنْآني
إذْ لايزال لها طيفٌ يُؤَرِّقُني ... نَشْوانَ من حبها أو غَيْرَ نَشْوَان

" فهو يبحث عن منزلة تحقق القرب من المحبوبة فوق الحب ، حيث أدى الحب نفسه إلى البعد والقطيعة مع أنّ قربه لمحبوبته هو في الحقيقة تحقيق للحب نفسه • وهكذا يعبر بشار عن دورانه في حلقة مفرغة لأنه كلما وجد وسيلة لتحقيق الحب ردّه الحب مرة أخرى بعيداً عن محبوبته(٣)" التي تُطالبه دائماً - بهجرها المتواصل - بالمزيد من الإعياء؛ إلى أن يصل نمو الحب إلى نضوجه ، أو إلى صورته النهائية (الموت) • ففي هذه الصورة تأخذ الأرواح في الاتحاد بالزمن الأبدى ، زمن الموت ، الذى يُحرر النفس من التشتت والانفصال • وبهذا نلمس من الشاعر رغبته في الابقاء على الطيف ، بالاسترخاء المتمثل في النوم أو الموت ، ذلك أن اليقظة تنفي هذه الصورة ، والمحبوبة قد هجرت نطاق اليقظة فلا سبيل للاحتفاظ بوجودها إلّا عن طريق الموت (النوم) حيث يغشى طيف المحبوبة حيث لا الأنا ، ويجعل سياق الموت (الليل) مجالاً رحباً للّقاء •

* * * * *

ولعل وجود طيف المحبوبة (عبدة) قد أخذ صورة مرادفة لها ، ذلك أن وجودها الفعلي قائم على البين والحرمان ، واستدعاء صورتها في الذاكرة يشكل حياة في (الليل السرمدى) فبرز لنا طيفها ملماً به في نومه ويقظته ، ومستثيراً روع الذات ، التي ترى في حضور الطيف وذكر المحبوبة صبغة مترادفة ، لأنها وجود وغياب في الوقت ذاته(٤):

أيُّها المُسْتَجِيرُ مِنْ حُبِّ عَبْدَةَ إذْ رَاعَهُ خَيَالٌ فَهَبَّا
ليس من حُبِّهَا مُجِيرٌ سِوَاهَا ... بَعْدَ ما سَارَ في الفُؤَاد وَدَبَّا

---

(١) ٢٣٧/٤ •
(٢) الرئم الاولى : علم امرأة جعلها واسطة بينه وبين خليلته • والرئم الثانية : الظبية البيضاء •
(٣) عز الدين اسماعيل • في الأدب العباسي • ص ٢٢٧ •
(٤) الديوان ٣٦٦/١ •

فالخيال أو الطيف يربع الذات ، لكونه صورة أخرى من الحرمان الذى تفرضه المحبوبة فيتأكد لها أن وجود المحبوبة حقيقة هو الذى يجيره من تصاعد معاناته في الحب • وقد يبدو طيفها ـ على الرغم من حضوره ـ محتفظا بالتمنع ، وعدم التنويل ، كما تبدو المحبوبة ، فيعمل بذلك على تنامي قلقه ، واشتداد معاناته في الليل[(١)]:

لم يَطُلْ ليلي ولكن لم أَنَمْ ... ونَفَى عنّي الكَرى طيفُ أَلَمّ[(٢)]
وإذا قلت لها جُودي لَنَا ... خرجَتْ بالصَّمْتِ عن لا ونعم
نفّسي يا عَبْدَ عنّي واعلَمِي ... أنني يا عَبْدَ من لحم ودم
إنّ في بُرْدَيَّ جسماً ناحِلاً ... لو تَوَكأتِ عليه لانْهَدَم
خَتَم الحُبُّ لها في عُنُقِي ... مَوْضِعَ الخَاتَم من أَهل الذِّمَم

فطيف المحبوبة (عبدة) يأتي الشاعر في الليل وينفي عنه النوم ، لما يؤكد أنّ الهموم كانت تتجاذبه ، وأن الليل الذى يرادف (الموت) فجّر في داخله الاحساس بالفناء ، والتناهي ، لأنّ تمادى الذات في الحب يُظهر عجز الانسان عن مواجهة الموت المندغم مع ذلك التمادى ، ومن هنا يأخذ بتصوير ضعفه وعجزه البشرى ؟ فطاقات الإنسان على احتمال الالم محدودة حيث خلق من لحم ودم • ثمّ يستبطن الشاعر رؤيته لهذا العجز بوصف حالة جسمه بالنحول حتى أنّ المحبوبة لو توكأت عليه لانهدم • وقد غذّى الطيف هذه الأحاسيس ، لكونه حضوراً وغياباً للمحبوبة ، فزاد من شدة معاناة الذات وافتقادها لوجود المحبوبة حقيقة • وقد أخذ الشعور بالزمن مجراه الطبيعي فلم يطل الليل ، وإنما شعرت الذات نتيجة الهموم أن الليل يطول عن حدّه ، أليس يعني هذا كله أن طيف (عبدة) هو امتداد لحضور المحبوبة التي لا تبرح حياته في النوم واليقظة وأن وجود المحبوبة في الليل المذكر بالسوء يمثل حضورا دائماً في ليله السرمدى ، فلا تشعر الذات باختلاف الزمن ، لأنّ حضورها في هذا الليل صار حضوراً في زمنه الذاتي •

ويلحظ في الأبيات أنّ الشاعر يتحول في البيت الثاني عن الطيف إلى المحبوبة ذاتها ، فيوجّه فعلي الأمر إليها في قوله (نفّسي يا عبدَ ••) وقوله (واعلمي •• يا عبدَ) ذلك أن طيف عبدة ليس بديلا جذرياً عنها ، بل مرادف لطبيعة وجودها التي تقتضي الغياب والحرمان بحيث تشكل في ذهنه حضورا وغيابا في الوقت ذاته ، ولايستطيع الخلاص من هذا الحب ، أو ازاحة ثقله • فقد خُتم حبه لها على عنقه كما يُختم اهل الذمم ليُميزوا ، ويبقى هذا الختم ملازماً الحياة الى الأبد كما تلازم صورة المحبوبة وطيفها حياة الذات •

---

(١) ٤/١٨٧ ـ ١٨٨ •

(٢) عدّ الجرجاني قوله هذا من النقض الظاهر ، لأن الطيف لا يلمّ الاّ بنائم •
انظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٢٤٢ •

ثالثا : العاذل واللائم والواشي والرقيب ٠

تتعاور الذات في اثناء اصطدامها بالانسان والزمان والمكان ، مشاعر وأحاسيس مختلفة ، فتسعى في كثير من الأحيان إلى إسقاط مواقفها على الوجود الخارجي ؛ فتظهر عناصر هذا الوجود أدوات فنية تشف عن مكنون أزمات الذات الداخلية ، وعن الصراع القائم في الأنا ، بين الارعواء والاندفاع ، أو بين البذل والامساك ، ٠٠ وقد يكون في شخصيات (العاذل ، واللائم ، والواشي ، والرقيب) تجسيد لهذه المواقف ، بحيث تبدو لنا هذه الشخيات أحيانا بمستويات مترادفة تنهض بمدلولات متقاربة ، يحاول الشاعر تشكيلها ٠

وسأتناول هذه القضية في ضوء فكرتين : الصراع داخل الأنا بين تبديد المال والميل إلى الاعتدال في الإنفاق ، والصراع داخل الأنا بين الارعواء عن شهوة الحياة (الحب) وبين الاندفاع إليها ٠

الفكرة الأولى : الصراع داخل الأنا بين تبديد المال والميل إلى الاعتدال في الإنفاق ٠

يقول بشار " مجيباً امرأة من بني سعد كانت جارة له فلامته على تنازله عن حديقة صارت إليه بالميراث من بعض عصبته ، فصيّرها لبعضهم أو تنازل عن حظه لبقية شركائه ، كما يؤخذ من الأبيات (١) " :

١ - تَلُومُ ابْنَةُ السَّعْدِيِّ في حَلِّ عُقْدَةٍ - شَرَيْتُ بها وُدَّ العَشِيرَةِ أو مَجْدا
٢ - رَأتْ جارَهَا رُدَّتْ عَلَيهِ حَدِيقَةٌ - مِنَ المَالِ مَاطَلَتْ نَجْتَنِي رُطَباً رَغْدا
٣ - فَلَمْ تُولِنَا إلاَّ مَحَامِد صَاحِبٍ - فَبَاتَتْ عَلى هَمٍّ وأبْدَتْ لَنَا وَجْدا
٤ - فَقُلْتُ لَهَا صَبْراً بُنَيَّ فإنَّها - مَوَارِيثُ لم نَمْلِكْ لأعناقِها رَدّا
٥ - وقد شَفَّني الأتْزالُ كُليفَةٌ - تُنَحِّبُني فِيهَا فَأصْبِحُ مُكْمَدا
٦ - دَعِيني ابْنَةَ السَّعْدِيِّ إنَّ خَلِيقَتِي - أَتَتْ دونَ مالي فانْثَنَى وَحْدَهُ قَصْدا
٧ - وقَدْ يَرْزُقُ اللهُ اللَّئِيمَ ورُبَّمَا - غَدَا الماجِدُ المحْمُودُ مِنْ مَالِه فَرْدا
٨ - وما كُنْتُ إلاَّ كالأصَمِّ ابنِ جَعْفَرٍ - رَأى المالَ لايَبْقَى فأبقَى لَهُ حَمْدا
٩ - أفِيئي فإنَّا لاحقُونَ فإنَّمَا - يُؤَخِّرُنَا أنَّا يُعَدُّ لنا عَدّا
١٠- سَأُنفِقُ مانَالَتْ يَدِي ويَهُزُّنِي - لبَذْلِ النَّدَى مِيراثُ مَنْ لم يكنْ وَغْدا
١١- وَمَا المَالُ إلاَّ مِثْلُ ظِلِّ سَحَابَةٍ - غَدَتْ طَبَقاً ثم انجَلَتْ قِطعاً بُرْدا
١٢- فَقُلْ لِلَّذِي يُبْقِي لِمَنْ لَيْسَ بَاقِياً - تُصِيبُ ولَمْ تُعْقِبْ نَجَاحاً ولا رُشْدا
١٣- تَمَتَّعْ مِنَ اللَّذَّاتِ واسْتَبْقِ مَنْصِباً - فإنَّكَ لاقي القَوْمِ قَدْ جَفَلُوا بُردا (٢)
١٤- ولاتكُ كالشَّاكي مَخَائِضَ حاجَةٍ - غَبِيّاً فَلَمَّا مَاتَ قِيلَ له بُعْدا

---

(١) الديوان ٣/٥٩ - ٦١ ٠ وما وضع بين اقواس ، هو تعليق محقق الديوان في الحاشية ٣/٥٩ ٠
(٢) جفلوا : اجتمعوا ٠

فصوت اللائمة يأتي بعد أن وهب الشاعر حديقته ، معتقداً أنّ في هذا الفعل استحواذاً على مودة العشيرة له ، وتحقيقا للمجد • ومعنى ذلك أنّ هذا الصوت الذي يعتصره الهم والوجد ، جاء بعد إحساس الذات بأن تفريطها بما تملك ، قد يُعرّضا للضعف ، أو يحول دون نماء الحياة وعلوها • إنّ هذا الصوت ينفذ إلى أعماق توتر الذات ، ويحاول الكشف عن مخاوفها ، بحيث يبدو صوت اللائمة هو الجانب المتعقل من الذات ، الذي يُملي عليها نمطاً من التوازن والإعتدال في الانفاق ، حرصاً على إبقاء الحياة بمستواها المتعالي •

وما دام صوت اللائمة قد تحددت غايته ، فانه يأخذ بالعلو والاشتداد لردع الشاعر عن المضي في هذه الطريق • ونلمس هذا العلو وهذه الشدة بمحاولة إضعاف صوتها ، باللجوء إلى أفعال الأمر (دعيني ، أفيئي) ومحاولة تسويغ مواقفه تجاه تبديد المال ، بحيث يُضعف من علوّ صوتها ، فيؤكد لها أن الذات قد طُبعت على فعل المكارم ، طلباً للحمد بين الناس •

إنّ التطرف في الإنفاق يفصح عن رغبات الشاعر الجامحة في الوصول إلى السيادة وطيب الذكر ، وذلك انطلاقا من التفكير بحتمية الموت ، فالحياة القائمة على حُسن الصيت بعد الموت ، هي الأبقى للذات ، وكأنّ الموت طريق تفضي إلى الحياة الخالدة • ونستشعر من استشهادة ببقاء ذكر (ابن جعفر) نتيجة تبديده المال طلباً لحسن ثناء الناس عليه ، أنّ الشاعر في حالة صراع مع ذاته ، غذاه الاحساس بالموت ، والرغبة في الخلود ، وأن هذا الصراع اتخذ أداة فنية صُوّرت بصوت اللائمة • وعليه ، فان الحياة القويّة السامية تتطلب القسوة في الإنفاق ، والارعواء لمطالب اللائمة والميل إلى الاعتدال يمثلان نزوعاً إلى عجز الحياة وضعفها وعدم القدرة على تخليد الذات بعد الموت • ومن هنا،فإنّ الشاعر يرفض الاصغاء للائمته ولا يدعها تقدم الحجج والبراهين التي يمكن أن تثنيه عن مواقفه ، بل يتخذ موقفاً حاسماً بقوله : " سأنفق ما نالت يدى " ذلك أنّ إبقاء المال بعد الموت ، دون أن يحقق حياة للذات ، هو إبقاء له بين يدى هالك مثلها ، لايُرجى له أيّ نصيب من الخلود . وهذا أسلوب من أساليب دفاع الشاعر عن نفسه في ردّه على اللائمة • فالشاعر لايعطي لها فرصة الحضور المستقل في القصيدة ، بل يُسمع صوتها أصداء تتجاوب في ثنايا حديث الشاعر عن نفسه(1) • إنّ في عصيان الشاعر للائمته تعميقاً لعلو حياة الذات ، ورفضها التدني إلى مستوى العجز والضعف ، باندفاعها إلى الاستمتاع بما تجود به الحياة من لذات ، دون التفريط بالمروءة والسيادة، ويأتي هذا الاندفاع إلى اللذات بعد تفكير عميق بالصيرورة والتناهي ، وكأن استباق اللذات وبذل المال في الكرم ، لاينفصلان عن هذا التفكير الذى فتقه الموت ، بل إنّ اللذة والكرم هما لذّة انتفاء العجز والضعف ، وتأكيد تعالي الحياة •

انظر:
(1) ابراهيم سنجلاوى • العاذلة في الشعر الجاهلي • المجلة العربية للعلوم الانسانية (الكويت) : العدد الثامن والعشرون • خريف ١٩٨٧ ، ص ٣٩ •

الفكرة الثانية : الصراع داخل الأنا بين الارعواء عن شهوة الحياة (الحب) وبين الاندفاع إليها .

سبقت الإشارة إلى أنّ العاشق الفنان ، يحرص على إبقاء حبه متوثباً، لا يعترف بالسكون والميل إلى الاتزان ، لأن في السكون والاتزان تذكيراً لسعي الحب إلى الخمود أو إلى الموت . ولهذا نجده يلجأ إلى اصطناع العوائق للحيلولة دون هبوط مستوى الحب . ومن هذه العوائق (العاذل ، واللائم ، والواشي ، والرقيب) الذين يعملون على تعزيز شعلة الحب، وعدم ثني العاشق عن إفراطه في المضي بالحب المُغرق . يقول زكريا ابراهيم : "إنّ الحب المهدد بالانغماس أو الاستغراق في شخص المحبوب ، سرعان ما يبتكر لنفسه حيلة يستطيع عن طريقها إعادة خلق التمايز أو الفاصل الذى قضت عليه حالة الاتحاد الصوفي . وليست هذه الحيلة سوى الالتجاء إلى خلق العوائق واصطناع الهجر ، والإكثار من الغياب . ونحن نعرف كيف أن كثيراً من العلاقات العاطفية لا يمكن أن تستمر اللهمّ إلاّ إذا ظل المحبوب بعيداً نائياً أو إذا معن في الهجر والصدّ ، أو إذا استحال إلى كائن وهمي لا وجود له ، أو إذا اختفى نهائياً من عالم الوجود فأصبح بمثابة الغائب المطلق[1]" . ولعل في قول زكريا ابراهيم ما ينطبق على القضية التي نحن بصدد مناقشتها ، حيث تتجلى هذه العوائق محققة للأنا توثب الحب وتعزيزه ، وفي الوقت ذاته تحقق لها نوعاً من الاحساس بالموت ، نتيجة إرغام الذات على كبت شهوة الحياة ، وعدم استنفادها بالسكون إلى المحبوبه . فالمحبوبة قد تنجز الوعد أو تشتهي القرب من محبوبها ، إذا لم تخش عين الراصد[2]، وهي دائمة الحذر من العيون التي تترصدها ، فتسلم خفية أو تطوى الزيارة[3]، ومع ذلك فإنّ على الذات أن تؤكد عصيانها المستمر للعائق وحبها لمحبوبتها[4] :

لا تخافي علَى مكانِكِ عِنْدي ... عوّضُ ما هلَّل الحجيجُ ولبَّى
إنَّ قلبي مَلآنُ من حُبّك المَحْـ ... ـضِ فحسبي مِنْ حُبِّ ثِنتين حَسْبا
ضِقْتُ عنْ كُرْبةِ العِتابِ فحسْبي ... لاتزيدى حبيبَ نَفْسِكِ كرْبا
وَيْحَ نفْسِي ، أكُلَّما دَبَّ واشٍ ... بحديثٍ وثبتِ للهجرِ وَثْبا
ما كذا يصْنَعُ المُحِبُّ فقَرّي ... أيْنَ مِنَّا مَنْ لايُقارِفُ ذنْبا
لم يَكُنْ لي ربٌّ سِوى الله يا عبْـ ... ـدَ فمالي اتَّخذْتُ وجْهَكِ ربّا
إنّني واهِبٌ لوجْهِكِ نفْسِي ... فاقبلِي ما وهبْتُ نَفْساً وقلْبا
ولقدْ قُلتُ للّذى لامنِي فيـ ... ـكِ جِهاراً وما تقنّعْتُ خَبّا[5]
رُحْتَ صُلْباً ولو شَرِبْتَ من الحُـ ... ـبِّ بكأسِي لَمَا تروّحْتَ صُلْبا
فاتْرُكْ اللّوْمَ في عُبيدة إنّي ... تارِكٌ مَنْ يلُومُ في تِلْكَ جَنْبا
حَدّثتْني العُيُونُ عَنها فحالفْـ ... ـتُ المُصَلّى أدْعُو إلهي مُكِبّا

---

(١) مشكلة الحب . دار مصر (الفجالة) ، د . ت ، ص ٢٤٠ .

(٢) الديوان ٩٧/٣، ١١٨/٤. (٣) ٢١٠/١ ، ١٢٤/٢ ، ١٣٢/٢ ، ٢٣٦/٤.

(٤) ٣٩٢/١ - ٣٩٣. (٥) خبا : خداعا .

إنّ حب الشاعر للمحبوبة - كما تشفّ الابيات - حب تمادى في الحدة ، فقد استولى على مشاعره وفكره بحيث جعله يتخذ وجه هذه المحبوبة رباً ، ويحالف المصلي حين تلوح له صورتها • ووصول الحب إلى هذه المرحلة يقتضي أن يبزغ العائق ، للحد من التوافق والانسجام ؛ فيأخذ (الواشي) ببث الأحاديث التي تجعل المحبوبة تتوثب للهجر ، ويأخذ الشاعر بتقديم الأدلة على حبه الكبير لها ، لمحاولة إعادة المحبوبة إلى جو التوافق •

وفي المقابل فإنّ اللائم يحث الشاعر على التخلّي عن هذا الحب المتمادي ، غير أن الشاعر يسعى من خلال شخصيته إلى تأكيد مواقفه في الثبات على الحب ، بعصيان اللائم ، ورفض اللائم الذي يبعده عنها ، امعانا منه في الاغراق بحبه لها " إني تارك من يلوم في تلك جنبا " • ويشكل وجود الواشي عائقاً يحول دون اتجاه العلاقة بين الشاعر والمحبوبة إلى الاستقرار أو السكون ، اللذين يمثلان (الموت) ، ويشكل وجود اللائم تدعيما لمواقف الشاعر في الإبقاء على الحب وذلك بعصيانه المستمر للائم ، لكون هذا العصيان يمثل التمسك بقيمة الحياة نفسها ، تلك القسوة الرافضة للتخلي والاستسلام ، لأنّ في ذلك اظهاراً لعجزه ، فالحب والموت إذن ، يتناغمان في وجود العائق الذي هو حيلة الشاعر في تأكيد الاحتفاظ بحبه وقّاداً ، دون أن يُفضي إلى الركود أو إلى موت العلاقة ؛ فيصدم اندفاع الأنا والأنت إلى الالتقاء التام • وهو في الوقت ذاته عامل مذكّر بالموت ، لكونه يحول دون توثب الحياة توثبا مفضيا إلى الخلاص من التوتر الدائم ، حيث ينبني وجوده قاطعاً تنامي الشعور باللذة ، وبالقدرة الكاملة على مواجهة خطر الرقابة على حياة الذات[1]:

وَدُمًى أَوَانِسُ مِن بَنَاتِ مُحَرِّقٍ ... حُورٌ نَوَاعِمُ أَوْجُهًا وَجُلُودَا
أَرْسَلْنَ في لطفٍ إليَّ أن ائتنا ... غابَ الرَّقيبُ وما تخافُ وَعِيدَا
فَأتيتُهنَّ مَعَ الجَرِيِّ يَقُودُنِي ... طربًا وَيَالَكَ قائِداً وَمَقُودَا [2]
لمَّا التقينا قُلْن : هاتِ فقدْ مَضَتْ ... سَنَةٌ نُؤَمِّلُ أَنْ نَرَاكَ قَعِيدَا
حَدِّثْ فَقَدْ رَقَدَ الوُشَاةُ وليتَهُمْ ... حَتَّى القِيَامَةِ يَلْبَثُونَ رُقُودَا
قُلْتُ : اقترِحنَ مِنَ الهَوى ، فَسَألنَنِي ... طُرَفَ الحَدِيثِ فُكَاهَةً وَنَشِيدَا
حَتَّى إذا بَعَثَ الأَذِينُ فِرَاقَنَا ... وَرَأَيْتُ مِنْ وَجهِ الصَّبَاحِ خُدُودَا
جَرَتِ الدُّمُوعُ وَقُلْنَ : فِيكَ جَلَادَةٌ ... عنّا ونكْرَهُ أَنْ نَرَاكَ جَلِيدَا

فالنساء اللواتي يطلبنه فاتنات الجمال ، يقدمن إليه الدعوة لزيارتهن بلطف ، بعد أن غاب الرقيب ، وطال شوقهن إلى رؤيته • ولا نجد الشاعر يتحرّج من الإشارة إلى عمله ، فقد جعل الرسول يقوده إليهن ، وهي من المواقف القليلة في شعره •

---

(١) ٢/٢٣١•

(٢) الجرى : وصف للرسول الذى أرسلنَ معه بأنه مقدام •

والشاعر مطلوب لذاته المفعمة بالظرف وحسن الحديث والمسامرة ، دون مبالاة بظروفه العضوية • وهو مطلوب أيضا لفنه ، ويؤكد ذلك كله بقوله : " فسألنني طرف الحديث فكاهة ونشيدا " • وينتهز الشاعر معهن فرصة غياب الرقيب والوشاة ، وتتمنى النساء أن يرقد الوشاة في نومهم حتى القيامة ، وكأنهنّ في قمة تحقيق اللذة بوجوده ، يتمنين أن يقف الزمن ، حتى لاينبعث الصباح المتزامن مع وجود الرقباء والوشاة وكأن هؤلاء كالزمن تماماً ، يقلبان اللذة إلى ضدها ، ويفرقان بين الأحبة • وعندما يحين وقت الفراق تأخذ دموعهن بالانهمار حزناً •

إنّ هذا التوافق بين الأنا والأنت على ذلك النحو ، قد يدفع العلاقة إلى الملل والفتور ومحو مستوى التشوّق الذى حاولن إبرازه ، فتظهر صورة العائق (الرقباء والوشاة) بصفتهما عاملا خارجيا يمكن أن يعرض حياة الأنا للخطر • ويتزامن الشعور بالخطر مع انبثاق الصباح ، أو بشكل عام مع تحول الزمن ؛ فتجد الذات لزاماً عليها أن تترك نعالي اللذة مكتفية بما حققت ، ومُبقية على تصاعد تشوّقهن إليه • فالعائق إذن يحفظ بقاء الحياة في مستواها المتنامي ، ويحاول إثبات أن مستوى الإحساس بتصاعد الحياة يحتاج دائماً إلى الموت ، كي يعمّق معناها ، ويجعل لها قيمة تؤكدها • وبهذا تبدو لنا فكرة الموت قائمة بدور فعال في توجيه سلوك الذات في الحياة ، وأنها ليست تلك القوة الهدّامة حسب ، بل يمكن أن تكون قوة تغذي عملية البناء ، وتبرز قيمتها •

* * * * *

إنّ الحياة التي تبتغي البقاء ، هي تلك التي تقاوم الضعف والانهزام امام ضغوطات الرقباء الذين قد يندغمون في صوت المجتمع أو الأنا العليا ، غير مبالية بالتهديدات التي تحيط بها • بل إن الذي يعني الذات هو اثبات قوة الأنا واقتدارها على نفي الثبت ، واقتناص اللذة ، فتخلق بذلك لنفسها توتراً يفضي إلى التحدي (1) :

خُشَّابَ هَلْ لِمُحِبٍّ عِنْدَكُمْ فَرَجُ ... أو لا فإنّي بِحَبلِ المَوْتِ مُنْتَلِجُ
لو كَانَ ما بي بخَلْقِ الله كُلِّهِمُ ... لا يَخْلُصُونَ إلى أحبابِهِمْ دَرَجُوا
للهَجْرِ نَارٌ على قَلْبِي وفي كَبِدِي ... إذَا نَأَيْتِ ، وَرُؤْيَا وجهِكِ الثَّلَجُ
كأنَّ حُبَّكِ فوقِي حينَ اكتُمُهُ ... وَتَحْتَ رِجْلَيَّ لُجٌّ فَوْقَهُ لُجَجُ
قَدْ بُحْتُ بِالحُبِّ ضَيْقاً عن جَلالَتِهِ ... وأنتِ كالتَّاجِ تَطْوَى تَحْتَهُ السُّرُجُ
خُشَّابَ جُودِي جِهَاراً أو مُسَارَقَةً ... فَقَدْ بُلِيتُ ، ومَرَّتْ بالمُنَى حِجَجُ
حتَّى متى أنتِ يا خُشَّابَ جالِسَةٌ ... لا تَخْرُجِينَ لنا يوماً ولا نَلِجُ

---

(1) ٥٥/٢ - ٥٨ •

لو كُنْتِ تلقينَ ما نَلْقَي قَسَمْتِ لَنَـا　　يَوْماً نعيشُ به مِنْكُمْ وَنَبْتَهِـجُ
لا خَيْرَ في العَيْشِ إنْ كُنَّا كَذَا أبَـداً　　لا نَلْتَقِي وَسَبِيلُ المُلْتَقَى نَهَـجُ
مَنْ رَاقَبَ النـاسَ لم يَظْفَرْ بِحَاجَتِـهِ　　وَفَازَ بالطَّيِّبَاتِ الفَاتِكُ اللَّهِـجُ
وقد نَهَاكِ أنَاسٌ لا صَفَا لَهُـمُ　　عَيْشٌ ولا عَدِمُوا خَصْماً ولا فَلَجُوا
قالُوا : حَرَامٌ تلاقِينا ، فقد كَذَبُوا　　ما في التِزَامٍ ولا في قُبْلَةٍ حَرَجُ

فالمحبوبة تمثل للشاعر (الفرج) الذى يخلّصه من ضيق الحياة ، ومن التعلق بحبل الموت ، ذلك أنّ الحب يحاصر ذاته ، بحيث يبدو الهجر نارا تحرق قلبه وكبده . وفي المقابل يبدو وجه هذه المحبوبة الثّلج مُخلّصاً من المعاناة ، وعالما مناقضا لنار الهجر • ويضاعف من حدة مأساة الشاعر كتمانه الحب حتى يشعر أنه محاط بلجّ فوقه لجج، تبعث في نفسه الخوف والضياع ، والحيرة الكاملة في التعلق بين الحياة والموت ، فيجد ذاته وقد باحت بهذا الحب ، كي تخفف من ضغط الكتمان بداخلها ؛ مما يعني أن علاقته بالمحبوبة قد انتقلت إلى الخارج (الأنا العليا) • فتتجه الذات إلى محاولة التخفف من وطأة الكبت ، بالتوجه إلى المحبوبة ، محاولةً اقناعها بعدم الرضوخ إلى سلطة الجماعة أو الرقابة ، والاندفاع إلى إرواء الشهوة • فالعاشق قد بُليت ذاته ، وطالت أُمنياته ، وبقاء النفس دون الحياة (اللقاء) يعني ابقاءها معلّقة بحبل الموت ، لا تحمل أيّة دلالة للخير •

وبهذا ، تصبح الحياة السامية ، التي تسعى للعلو ، هي تلك القائمة على مقاومة الأمور العظيمة ، ورفض تقاليد الجماعة ، ورفض الاعتدال ، الذى يُنبيء عن ضعفها وانهزامها ، فتتجه إلى القوة والتطرف ، لأن اللذة التي تقتنصها هي لذة الاحساس بانتصار الذات ، وتحقيق وجودها الحيوى • ومن هذا المنطلق تلوح مراعاة تقاليد الأنا العليا والانضواء تحت سلطتها نافية نوازع الذات القائمة على التحدى ، فما الطيبات إلاّ للفاتك الذى ينالها بسطوته وجبروته •

وقد أكد الفكرة السابقة للعاذلين - في موضع آخر - بقوله(١) :

تَرقَّبَ فِينَا العاذِلينَ على الهَوى　　وما نال عيشاً قبلنا مَنْ تَرقَّبَا

وأكدها للوشاة بقوله(٢) :

يَهُزّنِي الناسُ من واشٍ ومُنْتصِحٍ　　واللّيْثُ يُفْرَسُ بَينَ الكَلْبِ والذِّيبِ
لا خَيْرَ في العيش إنْ لم تُقضَ حاجتُنا　　مما نُحِبُّ على رغْمِ الأقاريبِ

---

(١) ٢٣٧/١ .

(٢) ٢٢٢/١ .

ونحن نلمس في هذا الالحاح تأكيدا من الشاعر على عدم الرضا بالمألوف ، والحرص على مجابهة الكبت الذى تفرضه الأنا العليا على الأنا والأنت ، فيحدّ من توثب شهوة الحياة . إنّ صوت الأنا العليا يحاول على الدوام ردع الذات عن خروجها على الكائن ، وذلك بالإنضواء تحت الاتزان ، والكفّ عن تتبع شهواتها ، وكأن هذه الدعوة تمثل ضغطاً على الشاعر بالإنسحاب إلى نقطة الضعف والانكسار ، والتخلي عن مبدأ القوة في تحقيق الأمور .

* * * * *

ومادامت الغاية من المهمة الأساسية للعائق قد تحددت ، وهي الحفاظ على مستوى القلق والتوتر في علاقة الشاعر مع المحبوبة ، حيث يعمل العائق على تنحية هبوط الحب الى السكون والاستقرار الذى يذكر بالموت ، هذا من ناحية، وما دامت مواجهة العائق تمثل اثبات قدرة الذات على التحدي ورفض الاعتدال الذى تطالب به تقاليد الأنا العليا . من ناحية أخرى ، فإنّ الاصغاء إلى هذا العائق ، يعني تردي الذات إلى مستوى الموت ، ومحاولة إخماد شعلة الحب المتقدة ، واعتراف الذات بانهزامها وانكسارها أمام قوى الحياة وأحداثها . ولاشك أنّ هذا الإصغاء لايتحقق إلاّ بضغط سلطة عليا تطبق قيودها على الذات ، فلا تملك هذه الذات أمامها سوى الإذعان والترامي إلى الموت . ونلمس هذا حينما نهاه أمير المؤمنين (المهدى) عن الغزل الذى يمثل للشاعر الحياة ذاتها ، ولذلك فإن الكفّ عنه هو ايقاظ لمستوى الموت الذى عمقه الاحساس بتولي الشباب ، وانقلاب الدهر . وبهذا ، أصبح لزاماً على الذات أن تطيع العذال والرقباء ، وتصغي إليهم (١) :

فلمّا دعاني الهاشميُّ أجبتُه	ولا خَيْرَ في المملُوكِ غيْرَ مُجيب
فأصبحتُ جِذْناً للجوارى من الجَوَى	فأصْبحَ واديهنَّ غيْرَ عَشِيب
حَسَرْتُ الهَوَى عنّي زماناً ورُبَّما	لهوْتُ وما لَهْوُ الفتَى بِغَرِيب
فَيَا لَكِ أيّاماً سُلبْتُ نَعيمَها	ويالَكَ دهراً فاتَني بِلَغِيب (٢)
على زَينبٍ مِنّي السَّلامُ ومثْلُه	على شجَنٍ بين الصَّبا وجنوب
فهذا أوانُ لا أعُوجُ على الصِّبى	سمعْتُ لعُذّالي ونامَ رقيبي

فالشاعر يرضخ لقوة (الهاشمي) لأنه (مملوك) لا يستطيع أن يواجه التحدى بمثله . إنّ قوة الكبت الضاغطة على الحياة الآن ، لايجرؤ الشاعر على ازاحتها ؛ فالموت يتوعّده إذا حاول الانفلات من طوعه . وهكذا لا يملك الشاعر غير استعادة الماضي الذى سُلب نعيمه ، وقلبه الدهر من خصوبة إلى جدب . فالضعف ، وتولي الشباب ، وانقلاب الزمن ، امور تمثل جميعها أزمة الشاعر في الحاضر ، ولذلك كانت استعادته العناصر المشرقة من الماضي لحظة تنوير تعيد للذات وحدتها التي تمزقت بفعل(الحاضر) ، ذلك أنّ الماضي ينفي الضعف والهزال عن الحياة وهو يواجه حاضرها المؤلم . ويأخذ تذكره للمحبوبة صبغة الألم والحسرة على النعيم

---
(١) ١ / ٣٧٦ - ٣٧٧ .
(٢) اللغيب : السهم الفاسد الريش .

الذي أرغم على كبته ، فيقول : " على زينب مني السلام " وهي تحية للموتى ، وكأن المحبوبة التي ترمز إلى (الحياة) قد اصبحت طوع إرادة الموت .

وبهذا يبرز لنا العذل في الحب معززاً له ، وليس هادما ، ذلك أنّ الشاعر يعمل على مقاومته . ويتحول العاذل إلى قوة هدامة ، عندما يربط الشاعر بين الاصغاء للعذل والكف عن توثب الحب ، أي عندما تلمس من الشاعر سعياً للاندفاع إلى سياق الموت . ومن أجل هذا ، فإن تخلي الرقيب عن مهمته في تتبع خطى الشاعر عن كثب ، هو تجلٍ للموت ، واصغاء إلى ندائه ، ورفض من الشاعر أن يعوج على الصبا ؛ لأنّ في العوج عليه عودة إلى شهوة الحياة وفعالية من الأنا في تحقيق ذاتها . ان الشاعر اذا فعل ذلك فانه يسمح لصوت العقل ان يتسرب الى داخله فيعطل تدفق الحياة بالقوة والشباب ، ويصرف عن نفسه التمادي في تتبع نهج الصبا ، ويسيطر على طبيعة سلوكه في الحياة . ولم يعد بمقدور الشاعر إلّا أن يقول لأمير المؤمنين (لبيك ..) راضخا لداعي الكبت ، ومستسلماً لزحف الموت إلى الحياة(١) :

لَهَوْتُ حَتّى رَاعَني غَادِيـاً   صَوْتُ أَمِيرِ المؤمنينَ المُجَابْ
لَبّيكَ لَبَّيكَ هَجَرْتُ الصِّبَا   ونَامَ عُذّالي وَبَاتَ العِتَابْ

فالعتاب الذي يذكي كوامن الحب ، ويعمل على تعزيزه ، أصبح في (موت) . أما العذال الذين يعملون على استثارة الجانب العقلي عند الشاعر ، وكفه عن المضي في تتبع اللذات ، أو المضي في الحب ، فقد تخلّوا عن مهمتهم ، وناموا تاركين الشاعر في ظلال السكون .

رابعا : الصديق .

تحاول الأنا - على الدوام - أن تنفك من اسار ذاتها ، وذلك بالاتجاه إلى الآخر باحثة عن جو تسوده الحياة المشتركة ، والتجاوب الفعّال . وحينما تجد الأنا في ظل الآخر قيماً وأفكارا تمثل نقطة تلاقٍ بين الأنا والأنت ، تشعر أن وجودها قد تضاعف ، وأنها بمقدار ما يزداد فيها الاحساس بالتكافؤ النفسي مع الأنت ، يزداد شعورها بأنها هي ذات أخرى ، تقوم بتعزيز تمسكها في الوجود .

ولعل في بيتي بشار التاليين ما يؤكد ذلك(٢) :

قَدْ تَخَلَّلْتَ مَسلكَ الروحِ مِنّي   ولِذَا سُمّيَ الخَلِيلُ خَلِيلا
فإذا ما انطقتُ كُنْتَ حَديثي   واذا ما سَكَتُّ كُنْتَ الغَلِيلا

---

(١) ١/٢٩٧ - ٢٩٨ .   (٢) ٤/١٦١ .

فالأنا تمتدُّ إلى أعماق الشخصية المقابلة لها ، وتشعر أن صورة الأنت قد تسربت إلى جوهرها ، واستولت على مداركها ، بحيث أصبحت في تجاوبها مع الأنا ، وفي رؤيتها الوجدانية لها ، ذاتاً أخرى ضاعفت من وجود الذات الأولى ، فإذا ما نطقت الأولى كانت تُعبّر عن مكنون الثانية ، وإذا ما سكتت كانت ملاقحة لطبيعة الثانية . إنَّ وجود هذه الذات الأخرى يُشكّل وجوداً حيوياً للأنا ، ومضاعفة لشعورها بالحياة ، لأن الحواجز التي تفصمها عن الآخر قد سقطت ، فأصبح هذا الآخر مندغماً معها . ومن الطبيعي أن يكون انعدام وجود الأنت على هذه الشاكلة ، نابعاً من الإحساس بالعزلة والتفرّد ، وتراكم العبء على الحياة تراكماً يجعل الموت نقطة خيّرة تُخلّص الذات من هذا الثقل (١):

وللموتُ خير من حياةٍ على أذى يَضيمُكَ فيه صاحبٌ وتراقبه

فالشعور بمضاعفة حدة الحياة يتضاءل حين يسعى الآخر إلى تعريض الذات للضيم والأذى ، ولا تملك هذه الذات رداً على الضيم الموجّه إليها ، سوى أن تراقبه بألم وحرقة ؛ ذلك أنَّ الضيم واقع من صاحب كانت الذات تؤمل فيه حياة لها .

إنَّ منظور الأنا المسقط على الأنت يحاول دائماً التماس ما يُشاكل وجودها ، وينهض برديف مشاعرها ، وتوجهاتها في الحياة ، بحيث تشعر بسيادة صبغة تبادلية بينهما ؛ فمشاركة الأنت في اللحظات السعيدة تقتضي أيضاً المشاركة في اللحظات المريرة التي تعصف بالأنا ، والاحساس بغياب الأنا عن مكان ما هو حضور للأنت (الذات الأخرى) في المكان نفسه . وعندما تُفقد هذه الصبغة ترتد الأنا الى تفرّدها ، وإلى نفي الحسّ القويم عن طبيعة الآخر (٢) :

خَيْرُ إِخْوانِكَ المُشَارِكُ في المُرِّ وأينَ الشَّريكُ في المُرِّ أَيْنَا
الذي إنْ شهدْتَ سَرَّك في الحيِّ وإنْ غبتَ كانَ أُذْناً وعينَا
مِثْلَ حُرِّ الياقوت إنْ مَسَّه النارُ جَلاه البلاءُ فازداد زَيْنَا
أنتَ في معشر إذا غبتَ عنهم بدَّلوا كلَّ ما يَزينُكَ شَيْنَا
وإذا ما رأَوْكَ قالوا جميعاً أنتَ من أكرم الرجال علينا
ما أرى للأنام وُدّاً صحيحاً عاد كلُّ الأنام زُوراً ومَيْنَا

فالذي تؤمّله الذات ، أن يكون الآخر مشاركاً لها في أزماتها العصيبة ، حيث يكون المرء في أمس الحاجة إلى معونة الآخر ، ليشدّ أزره ، ويشعره أنّ ضعفه تنفيه قوّة الصديق ، أو مشاركته جو الإحساس بالألم . إنّه يبتغي مَنْ يُضاعف من وجود الأنا في وجودها وفي غيابها ، فيكون مصدر سعادة لها ، وناقلاً لها ما خفي عنها في غيابها ،

(١) ١٦/٤ .
(٢) ٢٤٢/٤-٢٤٣ .

بحيث يكون في حضور دائم لديها ، يتمّم أحدهما الآخر ، ويُعينه على تحمل المشقة ، لا تُغيّره الحوادث أو تزعزع من ثباته ، والآخر في هذه الحالة كالياقوت الأصيل ، لا يتأثر بالنار الحارقة ، بل إنّ هذه النار تجدد جلاءه وحيويته .

إنّ ما تؤمله الذات في الآخرين لم يتحقق ، فأصبح وجودهم ساعياً إلى هدم حياة الأنا ، واضعاف قدرتها على استيعاب حياة أخرى في ظل ذات ثانية أو ذوات أُخر ؛ فهم يستبدلون الرذائل بالفضائل في غياب الذات ، ويسبغون عليها الفضائل في حضورها . ويلجأ الشاعر إلى نفي الحب القويم عن الآخرين ، وذلك نتيجة لفقدان الصورة المشرقة المنطبعة في ذهنه عن الآخرين في أرض الواقع ، ويعمّق تفرده وإحساسه بالانفصام عنهم بقوله : " عاد كلّ الأنام زوراً ومينا " فالفعل (عاد) يمكن أن يدل على أن الأمل الذي أمّله الشاعر في بعث حياة مشتركة مفعمة بالحب مع الآخرين ، قد خاب ، فرجع الشاعر متفرّداً ، يرى أن الناس جميعا يموّهون الأشياء ، ويضعون الحق في صورة الكذب والباطل ، وكأن هذه النظرة كانت سابقة لمعاشرتهم ، وإنّ بقاء الشاعر بجوارهم جعله يرى فيهم ذواتاً أُخر لكن عدم تجاوبهم العميق معه أعاد نظرته السابقة المبنية على زيفهم ، وثقلهم على الحياة .

وقد يكون البحث عن وجود (الذوات الأُخر) أمراً شاقاً ، ذلك أنّ المرء يذنب تارة ، ويتجنب الوقوع في الذنب تارة أخرى . وفي كلتا الحالتين ، فإنّ على الذات أن ترضى بالواقع وتتحمل مشقته ، أو تواجه عدم تحقق الصيغة التبادلية ، والتجاوب الفعال نتيجة الشعور بانفصال الآخر عن الأنا ، والبحث عن مصالحة الشخصية في مناخ حب الذات المنفصلة عن الذات الأخرى - بالانفصال واللجوء الى التفرد (1) :

إذا كان ذَوّاقاً أخُوكَ من الهوى ... مُوَجَّهَةً في كلّ أوب رَكَائبُهْ
فَخَلّ له وَجْهَ الفِراقِ وَلَا تَكُنْ ... مَطِيَّةَ رَحّالٍ كَثيرٍ مَذاهبُهْ
أخُوك الذى إنْ رِبْتَهُ قال إنّما ... أرَبْتُ وإنْ عاتَبْتَهُ لانَ جَانبُهْ
إذَا كُنتَ في كلّ الذُّنوبِ مُعاتباً ... صديقَكَ لم تَلْقَ الذى لا تُعاتبُهْ
فَعِشْ واحداً أوصِلْ أخَاكَ فإنّهُ ... مُفَارِقُ ذَنْبٍ مَرّةً ومُجَانِبُهْ
إذَا أنتَ لمْ تشربْ مراراً علَى القذى ... ظمئْت ، وأيُّ الناس تصفُو مشارِبُهْ

فحين ينشأ الحب في ظلّ الشعور بالانفصال ، وتذوق الآخر لما تشتهيه النفس ، مُوجّهة ركائبه في ضوء هذه الشهوة ، دون مراعاة لحقوق الأنا وواجبات الآخر تجاهها .

---

(1) ٣٢٥/١-٣٢٦ .

يصبح هذا الحب غير مجد ، ولا يحقق للحياة فائدة ترجى ، وكأن الذات إنْ ماشت هذه الطبيعة تذلل من تسامي قيمها ، وتجعل منها (مطية رحال) لا يستقر لها قرار . فهو إذن عبء على حياة الأنا وعليها أن تزيل هذا العبء باللجوء إلى ذاتها متفرّدة عنه ؛ لأن الصديق الذي تبتغيه ، ينبغي أن يتلاقى مع الأنت في وحدة الشعور والتجاوب الداخلي الفعال ، بحيث إنْ شكَّ أحدهما في صدق نوايا الآخر ، كان كمن يشك في ذاته ؛ ذلك أن الآخر هو بمثابة (الذات الأخرى) التي إنْ عاتبها لانت للعتاب ، واعترفت بما يعتورها ، ويختلج في صدرها .

غير أنّ الشاعر يعود ثانية ، فيرى أنّ التمادي في حدة العتاب الذي يدعم الحب ، ويعمق الإحساس بوجود الآخر ، قد يؤدي إلى تحول الصديق عن صديقه ، أو إلى تحوّل الأنا عن الأنت ؛ فالمرء لا يخطيء دائما ، وإذا لم يستطع أن يتسامح ويغض طرفه عن ذنوب الآخر ، فإنّ عليه أن يعود إلى الانفصال ، ويكفّ البحث عن موضوع الحب (الأنت) ، وإنّ مَنْ أراد الارتواء من ماء الحياة ، فعليه أن ينهل منه دون مبالاة بما يحوى من قذارة ، وإلاّ بقي ظامئاً . فالظمأ يعادل الانفصال عن الآخرين ، والرغبة في الارتواء تعادل محاولة الاندماج معهم ، وكأنّ الانفصال يعني الموت ، والرغبة في الارتواء تعني محاولة الحفاظ على الحياة ، وذلك على الرغم من خفوت قابليتها للتضاعف بوجود الذات الأخرى .

* * * * *

ولعل تطلع الشاعر إلى الصديق ، بصفته ذاتاً أخرى تُضاعِف من وجود الذات الأولى ، قد تحقق بصورة جلية في شخصية (النديم) ؛ فالذات (الشاعر) والذات الأخرى (النديم) يجمعهما غرض مشترك هو السعي وراء اللذة ، والبحث عن عالم مناقض للعالم الذي يهربان منه ، ومن ضغوطاته . إنّ تجاوب النديم مع الأنا ، يُدخل السعادة إليهما ، ويزيد من مستوى إحساسها بالحياة ، خاصة وأن الاثنين يتفقان على قيمٍ مشتركة وأهداف متطابقة ، تشكل زاوية تتلاقى فيها الأنا مع الأنت .

يقول بشار في قصيدة يمدح بها داود بن يزيد ويذكر فيها نداماه (١) :

١- عُوجا خليليَّ لقينا حسَبَا	مِنْ زمنٍ ألقى علينا شَغْبَا
٢- ما إنْ يرى الناسُ لقلبي قلْبَا	كلَّفني سَلْمَى غَداةَ أتْبَا
٣- وقدْ أجازتْ عِيرُها الأجَبَّا	أصبَحْتُ بصريّاً وحلّتْ غَرْبَا (٢)

(١) ١/١٥٩-١٦٢ .

(٢) الأجب : مكان .

٤- فالعيْنُ لا تُغْفِي وفاضتْ سكْبا ... أمَّلْتُ ما منَّيتُماني عُجْبا

٥- بالخِصْبِ لو وافقتُ مِنْهُ خِصْبا ... فلا تغرّاني وغُرّا الوَطْبا (١)

٦- إنّي وحِمْلي حُبَّ سلْمَى تبّا ... كحامِلِ العِبءِ يُرجّي كسْبا

٧- فخاب عن ذاك ولاقى تَعْبا ... وقدْ أراني أريحيّاً ندْبا (٢)

٨- أروي النّدامى وأجُرّ العصْبا ... أزْمان أغْدُو غزلاً أقبّا (٣)

٩- لا أتّقي دون سُليْمى خَطْبا ... وما أبالي الدَّهَيانَ الصَّقْبا (٤)

١٠- يا سَلْمَ يا سَلْمَ دعي لُبّا ... أو ساعِفينا ، قدْ لقينا حسْبا

١١- ما هكذا يجْزي المُحِبُّ الحِبّا ... وصَاحِبٍ أغْلقَ دوني درْبا

١٢- قُلتُ له ولمْ أحمِجْ رُعْبا : ... إنّ لنا عنك مساحاً رحْبا

١٣- فاحْمِ جنْباً سوف نرْعى جنْبا ... وفِتْيةٍ مِثْلِ السَّعالي شُبّا (٥)

١٤- مِنَ الحُمَاةِ المانِعينَ السّرْبا ... تلْقَى شَبَا الكأسِ بِهِمْ والحرْبا

١٥- كلّفتُهم ذا حاجةٍ وإرْبا ... عِندي يُسُرّ فَعَبَبْنا عَبّا

١٦- من مذحِجِيّ يُرْهِقُ الأطِبّا ... أصْفرَ مثْلِ الزّعفَرانِ ضَرْبا

١٧- كأس امرئٍ يسمو ويأبى جَذْبا ... مَالَ علينا بالغريضِ ضَهْبا (٦)

١٨- والرّاحِ والرّيحانِ غضّاً رَطْبا ... والقَيْنَةُ البِكْرُ تُغنّي الشَّرْبا

١٩- والعِرْقُ لا ندري اذا جَبّى ... أضاحِكاً يحْكِي لنا أمْ كَلْبا (٧)

٢٠- يسْجُدُ للكأسِ إذا ما صُبّا ... كقارِئِ السَّجْدةِ حين انكبّا

٢١- حتّى إذا الدّرياق فينا دبّا ... وجنّ ليلٌ وقضينا نحْبا

٢٢- رُحْنا مع اللّيلِ مُلوكاً غُلْبا ... مِنْ ذا ومِنْ ذاك أصبنا نَهْبا

٢٣- وحَلَبَتْ كفّي لقومٍ حلْبا ... فلمْ أرشّحْ لِعشيرٍ ضبّا (٨)

٢٤- ورُبّما قُلتُ لعمْري نَشْبا ... العضْبُ أشْهى فأذقْني القَضْبا

٢٥- فالآن ودّعْتُ الفُتُوّ الحُزْبا ... أعتبْتُ مَنْ عاتبني أو سبّا

٢٦- وراجَعَتْ نفسي حِجاها عُقْبا ... فالحمْدُ للّه الذي أهبّا

٢٧- مِنْ فُرْقةٍ كانتْ علينا قضْبا ... أتى بها الغَيُّ فأغضى الرّبّا

---

(١) الوطب : الرجل الجافي .

(٢) الأريحي : الذي يهتز للكرم . والندب : الرجل الخفيف عند الطلب النجيب .

(٣) العصب : ضرب من برود اليمن . والأقب : الذي به قبب ، أي دقة قامة وضمور .

(٤) الدهيان : المصاب بداهية . الصقب : الطويل ، وأراد به هنا المقتدر .

(٥) شب الكأس : شدة خمرها .

(٦) الغريض : اللحم الطري . الضهب : اللحم اذا شواه ولم يبالغ في نضجه .

(٧) العرق : الماء القليل تمزج به الخمر . جبي : اذا انكب على الأرض .

(٨) حلبت كفي : أي جادت بالعطاء . الضب : الحقد والغضب .

فالأبيات تبدأ بشكوى الشاعر لخليليه من الزمن الجائر ، ومن المحبوبة (سلمى) التي رحلت عن البصرة ، فنفت النوم عن عينيه اللتين فاضتا بالدمع حزنا لفراقها . وبهذا تلوح لنا سلمى قوة معادلة لجور الزمن ، بحيث تنعدم أمام التحولين (تحول المحبوبة ، وتحول الماضي) آمال الخصوبة ، ويصبح وعد خليليه بالخصب باطلاً . إنّ التوجه بالحب إلى سلمى يعني بقاء العبء محمولا ، ولا يجد الشاعر خلاصا لإزاحة هذا الحمل سوى الدعاء على ذاته بالموت . وبما أن الذات أصبحت تواجه حركة الموت الزاحفة إليها في صورة الزمن ، وفي صورة المحبوبة ، فإنّ عليها أن تحاول بث الحياة في نفسها وذلك بالارتداد إلى الماضي المشرق ، حيث كانت هذه الذات أريحية (تهز للكرم) وتسعى لنشر جو من السعادة على الآخرين ، وكانت تروي الندامى ، غزلةً ، ترتدي الحرير ، ولا تبالي بمصائب الدهر العظيمة .

إنّ عالم المحبوبة لم يدع للشاعر برهة للتفكير في أموره بحكمة ، وقد تزامن رحيلها مع غدر الزمن وتولي الماضي ، فجاء صوت الشاعر عميقا ومؤكدا عدم قدرته على مواجهة هذه الضغوطات بأكملها . وقد أكد الشاعر ذلك بتكرار ندائه للمحبوبة " يا سلم ، يا سلم .. " وإعادة قوله : " قد لقينا حسبا " في البيت العاشر الذي ذكره سابقا في البيت الأول . وتأخذ صورة المحبوبة تبعا لهذا التحول بالدخول في أعماق صورة (الصاحب) الذي يُشكّل عبئا على الحياة ، لكونه لا يمثّل نمطا من الصيغة التبادلية مع الأنا ، حيث أغلق دونها منفذا إلى الحياة المُضاعَفة بوجوده ، وقابَل الحُبَّ بعدمه ، مما دعى الذات إلى التنكب عن الاتصال به ، والاكتفاء بتفرّدها . ومن أجل ذلك يبدو قوله : " وصاحبٍ أغلق دوني دربا " في البيت الحادي عشر ، مقابلا لقوله : " وفتيةٍ مثل السعالي شبا " في البيت الثالث عشر . حيث استعمل الشطرين في البيتين بواو رُبَّ ، لتعميق مستوى التناقض بين صورتيهما ، فبدت صورة (الصاحب) مناقضة لصورة (النديم) . ففي الندامى حيوية الشباب وفتوّته . حيث يفيض على الذات بوجودهم تدفق الإحساس بالحياة ، فتشعر باللذة والسعادة لنجاوبهم معها في الانكباب على اللذات كالسعالي ، دون مبالاة بقدرة اللذة على إلحاق الضرر بهم أو بالحياة ، فالمقدى أو الخمر المنسوبة إلى (مقدية) ترهق الاطباء ، ومع ذلك فهم يترامون إليها ، لأن في ترامیهم هذا اثباتاً لقدراتهم الفذة على استيعاب الحياة ، والعبّ منها .

وحينما تعب الذات الخمر مع الندامى ، تمتد رؤيتهم إلى أعماق الشخصية المقابلة لها ، والمتكافئة معها تكافؤاً نفسيا ، فتسقط الحواجز المبسوطة بين الأنا والأنت ، مما يوفر للأنا إحساسا بوجود ذوات أخر لها ، يمثلها وجود الندامى . وكأن الانفلات من ضوائق الزمن ، ومن آثار تحول المحبوبة في الذات ، يقتضي انفلاتا

للعقل من الدوائر التي تضيّق الخناق عليه . وفي تمازج الذوات ، إثر سقوط الحواجز بينها ، تشعر الأنا بقدراتها على العطاء ، وتلغي نوازع الحقد والغضب منها . إنّ هذا التمازج قد برّأ هذه الذوات من المساوىء التي يمكن أن تستولي على عقول البشر ، وجعل إحساسها بالتكافؤ النفسي مرتفعا إلى مصاف (الملوك) الذين تجمعهم مطالب موحدة ، وهي انتهاب اللذات فيما تبقّى لهم من الليل . لكن هذه الصورة المستعادة التي بعثت في الذات إحساسا بالحياة ، بدأت فعاليتها تتضاءل ، حين اصطدمت بتولي ذلك الزمن الخصب حقّاً ، وتولي إشراق الشباب ، وتوديع فتوّته . ويفجّر ظرف الزمان (الآن) هذه الأحاسيس المنبعثة في الزمن الحاضر - حيث جاء تاليا لأجواء الندامى -والقابلية لاستيعاب عطاء الحياة ، فيعمّق احساس الشاعر الحاد وبمفارقة الماضي عن الحاضر " الآن ودّعت الفتى ... " ولإنهاء مزيد من التضاؤل أمام فعالية الحياة ، والإحساس بالعجز عن ممارستها إحساساً يكاد يوحّد الأنا مع الموت ، يلجأ الشاعر إلى نطاق (العقل) الذي يعني استعادة الدوائر الخانقة على الحياة ، نتيجة فقدان موضوع الانفلات (الندامى) المحرر للعقل من الخوانق . وهكذا أصبح فقدان الندامى مرتبطاً بفقدان اشراق الحياة وقدرتها على التضخّم بوجود الذوات الأخر ، تلك الذوات التي تعمل دائما على زيادة تمسّكها بالوجود ، بحيث يتساوى فقدان الشباب مع فقدان الندامى ، ويتساوى الإحساس بالعجز والموت مع فقدان الندامى ، وتولي اشراق الماضي . وإذ وُنع العقل تبعاً لتولي الماضي في بؤرة أزمته مع الزمن والمحبوبة ، تتصوّر الذات أن انتهابها الحياة مع الندامى غميّ ؛ ذلك أنها لا تستطيع القيام به الآن كما أنها لا تستطيع مجاراة الندامى . إنّها بحاجة إلى عالم آخر ، يتمتع بالعطاء الدائم ، والتوغّل في المستقبل ، وذلك هو عالم الممدوح الذي تصوّره الأبيات التالية في القصيدة نفسها (1).

* * * * *

إنّ وصول الندامى إلى تلك الصورة لدى الشاعر ، يجعل من فقدانهم فقدانا لفاعلية الحياة ، ولقدرة الذات على الامتداد في الذوات الأخرى ، فترتدّ إلى تفرّدها وعزلتها ، بحيث تتردى إلى مستوى الموت الذي يتعمق الإحساس به ، حين تجد الأنا قابلية الذوات الأخرى على التجاوب معها ، تجاوبا يعزز تمسكها بالوجود وقد انحسر مداه .

وحينئذ ، قد تندفع الذات في سياق الموت ، محاولة اقتناص اللذات في ظل تفرّدها ، ولعل هذا الاقتناص يفصح عن رغبتها في التوحّد مع الموت عن طريق اعتصار طاقات الحياة . يقول بشار في رثاء أحد الندامى ، ولعله صالح بن عبد القدوس الذي قتله المهدي بتهمة الزندقة (٢) :

---

(١) راجع الأبيات التالية في الممدوح ١/١٦٢-١٦٣ .

(٢) ٤/١٠٦-١٠٩ .

١- غَمَضَ الحَديدُ بصاحبَيْكَ فغمَّضَا ... وبَقِيتَ تطْلُبُ في الحِبَالَةِ مَنْهَضَا (١)
٢- وكأنَّ قلبي عند كل مصيبة ... عَظْمٌ تكرر صَدْعُهُ فتَهَيَّضَا (٢)
٣- وأخٍ سَلَوْتُ لهُ فَأَذْكُرُهُ أخٌ ... فَمَضَى وتُذْكِرُكَ الحَوَادِثُ مَا مَضَى
٤- فاشْرَبْ على تَلَفِ الأَحبة إننا ... جُزُرُ المَنِيَّةِ ظاعنين وخُفَّضَا
٥- ولَقَدْ جَرَيْتُ مَعَ الصِّبَا طَلْقَ الصِّبَا ... ثم ارعَوَيْتُ فلم أجد لي مَرْكَضَا
٦- وعَلِمْتُ ما عَلِمَ امرؤ في دَهْرِه ... فَأَطَعْتُ عُذَّالي وأَعْطَيْتُ الرِّضَا
٧- وصحوتُ من سُكْرٍ وكنتُ مُوَكَّلاً ... أرعَى الحَمَامةَ والغُرابَ الأَبيضا
٨- ما كُلُّ بارقةٍ تجُودُ بمائهَا ... ولربما صَدَقَ الربيع فَرَوَّضا
٩- ومُنِيفَةٍ شَرَفاً جعلتُ لَهَا الهَوَى ... إمَّا مُكَافَأَةً وإمَّا مُقْرَضا (٣)
١٠- حَتَّى إذا شَرِبْتُ بماء مَوَدَّتِي ... وشربْتُ برد رُضَابها مُتَبَرِّضَا (٤)
١١- قَالَتْ لتربيها اذْهَبَا فتحسَّا ... ما باله ترك السلام وأعرضا
١٢- قد ذُقْتُ أُلفَتَهُ وذقتُ فراقَهُ ... فوجدت ذا عَسَلا وذَا جَمْر الغَضا
١٣- يا لَيْتَ شِعْرِي فيمَ كانَ صدُوده ... أأسأتُ أم رعَد السَّحابُ وأوْمَضَا
١٤- ويلي عليه وويْلَتِي من بَيْنِهِ ... ما كان إلا كالخِضَاب فقد نَضَا
١٥- سُبْحَانَ من كَتَبَ الشَّقاء لذي الهوى ... كان الذى قد كان حُكْماً فانقضى

فالشاعر يخاطب الذات محاولا كشف أزمتها الداخلية في الخوف من الموت الذي قد يحيق بها بعد مقتل صاحبيه . لقد أصبحت الحياة تعج بالمصائب ، فجعلته يتخبط وسطها ، ولا يستطيع منها خلاصاً ، كالطائر الذى وقع في شبكة الصياد ، ولم يعد أمامه منهض منها ، حتى أصبح قلبه بسبب هذه المصائب المتكررة كالعظم المتصدع المتهاوى .

وعندما يحاول الشاعر أن يطوى بمرور الزمن أثر حدث الموت الذي يلتهم أصدقاءه شيئاً فشيئاً ، يأخذ هذا الحدث بالتجدد، وكأنه في محاولاته المتكررة يُشكّل إذعاناً لتابعية الذات على التمسك بالحياة ، وتعزيزاً لفاعلية الموت ، ولفاعلية الزمن المندغم في فصل الموت ، ذلك أن حياة الندامى ترتبط بحياة الذات في ظل الماضي المشرق ، فيصبح البكاء على الندامى بكاء على الذات نفسها .

---

(١) غمض الحديد : أى غاص في اللحم . الحبالة : شبكة الصائد .
(٢) تهيض : اذا كسره بعد ما كاد ينجبر .
(٣) المنيفة : المرأة العالية .
(٤) المتبرض : الشارب البرض ، وهو الماء القليل .

ولمواجهة زحف الموت إلى حياة الأنا ، ذلك الزحف الذي عمقه الشاعر بقوله :
" وبقيت تطلب في الحبالة منهضا " ، فإنّ على الأنا أن تعيش الموت وهي في جذوة اعتصار طاقات الحياة ، حيث يأتي هذا الاعتصار والذات متفردة ، ومتجردة عن مضاعفة وجودها ، وعن تمسكها بهذا الوجود ، هذا ، وقد جاءت الرغبة في الترامي إلى اللذة ، والانكباب على شرب الخمرة نتيجة الاحساس بقبضة الموت التي بترت الأحبة عن الحياة ، وما دامت قسوة الموت مستفحلة في الوجود ، وكأن الانسان ناقة تذبح وهي راضخة لفعل تلك القوة ، فإنّ على الذات أن تسعى لاستنفاذ ما بقي لها من حياة (1) ، ويحاول الشاعر عن طريق الزمن المستعاد ، أن يحقق شيئاً من بعث الحياة في الحاضر ؛ حيث كان الماضي مفعماً بالصبا الذي يمثل الاقتدار على الانفتاح على الحياة من أوسع أبوابها ، وذلك في مناخ من السعادة المطلقة ، التي تقترن بوجود الندامى ، غير أن الحاضر يمتص طاقات الشاعر ، والموت يسحق آماله في بعث حياة مشرقة ؛ فالزمن ممثلا بالموت وبالشيب (الغراب الأبيض) يفرضان عليه جوّ الارعواء ، وإطاعة العذّال بعد أن كان دائم العصيان لهم ، لكونهم يمثلون تقييدا لحرية الذات في تتبع شهوة الحياة ، إنّ الارعواء وإرضاء العذال يمثلان كفّ الذات عن المضي في السكر (اللذة والصبا) ، ومن ثم يوقفانها عن ممارسة نشاطات الحياة القادرة على استيعاب الإحساس بوجود الذات فيها ، ولذلك أعطيت الذات رضى العذال .

وفي الأبيات التي يتحدث فيها الشاعر عن المرأة ، نجده يرسم لها صورة تفيض علوّاً وشرفاً ، ويحرص في تلك الصورة على ابراز حبهما المتبادل ، ولكن الشاعر - على الرغم من رغبة المرأة في الإبقاء على حبّه لها - يُعرض عنها ، ويترك السلام دون أن تدري لهذا التصرف الصادر عنه سبباً ، وهنا ، يتنبّأ صوت المرأة بالويل الذي سيحلّ عليها ، وفي هذه الشريحة يظهر وجود الذات كوجود الخضاب ، الذي كان بقاؤه كبقاء الحياة ، حيث يتجدد الإحساس فيها عن طريق الوصل أو الرغبة في الإبقاء على المحبوبة ، وحين زال لون الخضاب أصبحت رغبة التجدد زائلة ، يُذكّر زوالها بالموت ، وجدب الحياة ، فصوت المحبوبة يرمز إلى صوت الحياة نفسها ، التي تحاول أن ترد الشاعر إلى حظيرتها ، وتسعى إلى اشاعة الألفة في ذاته ، بعد أن التهم الموت الندامى كما يلتهم الشيب شعره الأسود ، وبعد أن وجد الحاضر مناقضاً للماضي ، لقد أصبح الترامي إلى الموت في ظل هذه الظروف كالترامي إلى الحياة ، وذلك باتلاف الذات في اللذة ، ورفضها نداء الحياة (الخصيب) .

---

(1) راجع الفكرة نفسها في رثاء ندامائه :

فاشرب على موت اخوان رزئتهم ... باب المنية باب غير مسدود

الديوان ١٤٣/٣ .

وبهذا يبرز موت الندامى وكأنه موت للذات ، حيث يلوح الشيب مُنذراً بالموت ،ويلوح الماضي تولّياً للحياة المشرقة التجدد ، وتلوح طاعة العُذّال كفاً للذات عن نشاطات الحياة ؛ ذلك أن رغبة امتداد الحياة ومضاعفتها بوجود الذوات الأخر قد أُضعفت أو تلاشت ، ففقدت الأنا تمسّكها بالوجود ، ونَحّتْ مناخ السعادة - الذي يتألق بوجود الندامى - عن دروب الحياة .

خامسا : **الممدوح** .

تُستنزف الحياة عبر حركة الزمن ، ويفنى المال ، وقد يتنكب الناس عن الشاعر أو ينقلبوا عليه .. وأمام هذا كله ، تدفعه رغبة جامحة في الحفاظ على حياة الأنا ، وتخطي مصاعب الزمن بمجاوزة الحاضر المؤلم ، والاندفاع إلى المستقبل . ومن هنا ، تلوح شخصية الممدوح ذات القدرة والنفوذ ملاذاً للشاعر ، ومستقبلاً خصيباً يُجنبه ضوائق الحياة ، ويعوّضه عما يستلبه الزمن .

إنّ الحاضر لدى الشاعر يُشكّل نقطة راكدة تعادل (الموت) ، لذا فإنّ عليه أن يُعلي من الأنت (الممدوح) حتى يتضخم حجمها ليصبح بمستوى الحياة المسقطة عليها ، فالفن يُخلّد الممدوح ، ويُبرز منزلته بين الناس ، انطلاقا من وظيفة الشعر الاجتماعية . ولا شك أن هذا الإعلاء قائم على حساب الأنا ، حيث يتناقص حجمها ؛ بسبب اعلائها المتزايد من حياة الممدوح . ولكن الرغبة في عطائه ، وما تمثله شخصيته لدى الشاعر تعمل على ايجاد نوع من التوازن بين الحياة والشعور بالموت .

ولعل تتبع الخيوط العامة لسمات الممدوح - كما رسمها الشاعر - تنبئ عن قدرته الفذة ، وطاقته على بعث الخصب ، أو على بعث الدمار . ويتفاقم إحساس الذات بالتفاؤل كلما أمعنت النظر في تشكيل صورة الممدوح القائمة على بنية التضاد الواعي، فتبدو صورته مدمّرة لأعدائه من ناحية ، وتبدو باعثة الخصب لمحبّيه وطالبي خيره ونصرته من ناحية أخرى . فهو دعامة الأرض [(١)] ، ومالك الناس في مسيرهم [(٢)] ، يقسّمون المنايا على أعدائه [(٣)] ، ويرد الردى عن مناصيريه [(٤)] ، يُميت ويحيي بكفيه غير واحد في ساحة الوغى [(٥)] ، وهو ضَرّاب أعناق وفكاكها [(٦)] ، يعبّ دماء الراغبين عن الهدى [(٧)] . وسيفه لا تنثني مضاربه [(٨)] ، وللموت منه مخرج حين يغضب [(٩)] ، وشهاب يُكوى به الأعداء [(١٠)] .

---

(١) الديوان ١٧٥/١ .
(٢) ١٨٢/١ .
(٣) ٣١٠/١ .
(٤) ١٨٠/٢ .
(٥) ٨٢/٣ .
(٦) ١٨٠/٣ .
(٧) ٦٣/٢ .
(٨) ١٨٣/١ .
(٩) ٣٦١/١ .
(١٠) ١٥٨/٣ .

وهو في الوقت ذاته، يصدق في دينه وموعده [١]، ويقوم بأفبال الكرام [٢]، عبده العلم والتجاعة والجود، درور لقوم بالحياة على الرضى [٣]، يحيي لمحببه العيش ويجلو عنهم الكرب [٤]، يعيش بفضله ناء ودان كما تحيا على الغيث البلاد [٥]، والرّوْح والأمن لديه [٦]، جميل المحيا، يزين سرير الملك [٧]، وتبدو المكارم نورا على وجهه [٨]، وتهتف الناس به إنْ خانها الدهر [٩] . ومن أجل ذلك، أصبحت سطوة الزمن على حاضر الشاعر الذي يُذكّر بالموت، تنقضها شخصية الممدوح أو تحاول التخفيف من تأزّمها، بحيث يمكن القول إنَّ الممدوح هو تعويذة الشاعر التي يلوذ بها ضد الزمان، كي يحقق نوعا من التكيّف مع الحياة . ومعنى ذلك أيضا، أن وحدة المديح تتشكل في ظل الضغوطات السلبية على الشاعر : البؤس، والفقدان، والحاجة، .. ولا تتشكل هذه الوحدة في ظل الانسجام والتوافق مع الأشياء التي يسودها : الخصب والحيوية، والفرح، والامتلاء .

يقول بشار في مدح عقبة بن سلم [١٠] :

١- حيِّيَا صاحبيَّ أُمَّ العـلاء ... واحْذَرا طـرْفَ عيْنِها الحـوْراء
٢- إنَّ في عينهـا دواءً وداءً ... لِمُلِمٍّ والدَّاءُ قبل الـدَّواء
٣- رُبَّ ممْسًى مِنْهَا إلينا على رغْـ ... ـم إزاءٍ لا طـابَ عيْـشُ إزاء
٤- أسقمتْ ليلةَ الثُّلاثاء قلْـبي ... وتصدَّت في السَّبْتِ لي لِشَقائي
٥- وغداة الخميس قَدْ موَّتَتْـني ... ثُمَّ راحتْ في الحُلَّةِ الخضْـراء
٦- يوم قالتْ : إذا رأَيْتُكَ في النَّو ... م خيالاً أصبْتَ عيْنِي بـداء
٧- واستخفَّ الفؤادُ شوقاً إلى قُـرْ ... بِـكِ حتَّى كأنَّني في الهـواء
٨- ثمَّ صَدَّتْ لقولِ حمَّاءَ فينا ... يا لقومي دمي على حمَّـاء
٩- لا تلوما فإنها من نسـاء ... مشرفات يطرفن طرف الظبـاء
١٠- وأعينا امرأً جفا وُدَّهُ الحـيُّ ... وأمسى من الهوى في عنـاء
١١- اعرِضا حاجتي عليها وقُولا: ... أنسِيت السِّرار تحت الـرِّداء
١٢- ومقامِي بين المُصلَّى إلى المِنْـ ... ـبرِ أبكي عليكِ جَهْد البُكـاء
١٣- ومقال الفتاةِ: عُودِي بحِلْـمٍ ... ما التَّجنِّي مِنْ شِيمَةِ الحُلَمـاء
١٤- فاتَّقِي اللّه في فتى شفَّه الحُـبُّ ... وقوْلُ العدى وطُولُ الجفـاء

---

(١) ١٨٤/١ .
(٢) ٢٥٩/٣ .
(٣) ٣١٩/١ .
(٤) ٢٦٠/١ .
(٥) ٥٥/٣ .
(٦) ٢٩٨/١ .
(٧) ٣٢١/١ .
(٨) ٣٤٥/١ .
(٩) ٨٠/٣ .
(١٠) ١٣٢/١-١٣٨ .

١٥- أنت باعثتي فأشي من الشوق صريعاً كأنه في الفضاء
١٦- فاذكري وأية عليك وجودي حسبك الوأي قادحاً في البخاء (١)
١٧- قد يسيء الفتى ولا يخلف الوعد فأوفي ما قلت بالروحاء
١٨- إن وعد الكريم دين عليه فأقضي واظفري به على الغرماء
١٩- فاستهلت بعبرة ثم قالت كان ما بيننا كظل السراء (٢)
٢٠- يا سليمى قومي فروحي إليه أنت سرسورتي من الخلطاء (٣)
٢١- بلغيه السلام مني وقولي : كل شيء مصيره لفناء

فشريحة النص التي تتحدث عن المحبوبة تبدأ بقوله : " حبيبا .. أم العلاء " وهي محاولة من الشاعر لبث مناخ الحياة في علاقته مع المحبوبة التي يمكن أن تمتد فتستوعب رمز (الحاضر) ، لكن جهوده في اشاعة ذلك المناخ باءت بالفشل ، وانتهت بقولها : " كل شيء مصيره لفناء " . إنها تعلن بهذا التحول عنه تربص الموت بحياته .

فالصورة التي يرسمها الشاعر للمحبوبة صورة سلبية ، فاقدة لمعنى الحياة المشرقة ، بل إن وجودها على هذه الشاكلة يمثل جواً خانقاً من الموت ، ويجعلها تقف في صف الزمن الذي تتضمن أظهر صفاته ، وهي التغير وعدم الثبات . وبتتبع صورة المحبوبة تلوح لنا على النحو التالي : إنها تسلط الداء قبل الدواء ، وتسقم قلبه ، وتتصدى لشقائه ، وتوجه إليه الموت ، وتصد عنه ، وتتسبب في عنائه ، وترفض الارعواء إلى تجديد الماضي ، وتطيل الجفاء ، وتتخذ من التجني شيمةً لها ، وتخلف الوعد . إن صورتها هذه جعلت الأنا في حيرة واضطراب ، كأنها (في الهواء) أو كأنها (في الفضاء) ، ولعل هذه الحيرة ، وهذا الاضطراب يعنيان تلجلج الذات بين الابقاء على وجود المحبوبة الذي يمثل السكون أو الموت ، وبين تجاوز وجودها إلى عالم آخر ، يعني التوجه اليه توجهاً إلى الحياة أو الى المستقبل الخصب ، أي إلى عالم نقيض لعالم المرأة .

إن الحاضر يحاول استلاب الحياة من الشاعر ، فيضيق عليه أنفاسه ، ويبدو بهذا نقطة يتحول الموت بداخلها . ولكي تحافظ الأنا على بقائها ، فإن عليها أن تتخطى تلك النقطة الى المستقبل الذي يمثله شخص الممدوح (عقبه) ، وتكابد مشاق الرحلة للوصول اليه :

---

(١) الوأي : الوعد .
(٢) السراء : شجرة تتخذ منها القسي ، أراد أنه ظل مديد .
(٣) السرسورة : الحبيبة الخالصة من الحبائب .

٢٢- فتسلّيْتُ بالمعازفِ عنهـــا … وتعزّى قلبي وما مِنْ عـــزاءِ

٢٣- وفلاةٍ زوراءَ تلْقى بهـا العِيــ … ـنَ رِفاضاً يمْشين مشْيَ النّساءِ (١)

٢٤- مِنْ بِلادِ الخافِي تغوّلُ بالرّكْــ … ـبِ، فضاءٌ موْصُولةٌ بفضاءِ (٢)

٢٥- قد تجشّمْتُها وللجُنْدُبِ الجـوْ … نِ نِداءٌ في الصبحِ أو كالنّداءِ

٢٦- حِين قالَ اليعْفُورُ وارتكضَ الآ … لُ بريعانِهِ ارتكاضَ النِّهاءِ (٣)

٢٧- بِسبُوحِ اليديْنِ عامِلةِ الرِّجْـ … ـلِ مرُوحٍ تغْلُو مِن الغُلْـوَاءِ (٤)

٢٨- همُّها أنْ تزُورَ عُقْبةَ في المُلْـ … ـكِ فتروى من بحرِهِ بالدِّلاءِ

فصورة الصحراء التي تتسم بالضياع، والتغوّل، وشدة الحر، .. تنهض بمستوى آخر من تشكيل أزمة الشاعر الداخلية، وتمثّل تعانقاً بين الحياة والموت، فهذه الصفات التي يضفيها على الصحراء تجعل من الموت عاملا فعّالا يجثم في كل بقعة فيها . ومع ذلك، فإنّ ارادة الشاعر تتجشم هذا العناء، لأنّه شرط أساسي للوصول إلى الحياة الفعلية، والخلاص من الحاضر . والاندفاع إلى الصحراء يتم حين تتحول المحبوبة عن الشاعر، أي حين تدفعه إلى نبذ التعلق بالانسان (العادي)، واللجوء إلى العزلة . لكن هذه العزلة أوجدت بديلا عن صحبة الانسان، وهو صحبة الناقة، بصفتها معبرا فذا، ينفي التفرّد، ويحاول تقريب الحلم من الواقع بحركته نحو الممدوح .

وفي هذه الصحراء المترامية الأطراف يرى بقر الوحش، فيربط بين مشيتها ومشية النساء، ويلوح له هذا الربط في وقت فشل فيه بإقامة صلات وفية معهن، أو مع الحياة التي يعايشها، وهو بذلك يؤكد أن صورتهن لم تُمح من ذهنه تماماً، فالتصميم على بلوغ خصب المستقبل لا يُزيل مرارة الحاضر من النفس، وإنْ كان يُخفف منها . كما أن مظاهر الحياة تتبدى له - على الرغم من قلة فعاليتها - وسط الأشياء التي يصبغها الموت بصبغته . وتقترن صورة الصحراء - نتيجة لاتساعها - بالجن أو التغول، فتضل المسافر، وكأنّ الانسان دون حب مثالي ثابت الوفاء، يعيش ضائعاً تائهاً في حياة كلّما نظر فيها، وجد أنها فضاء موصولة بفضاء، بحيث لا ينتهي ضياعه فيها . إنه يحتاج إلى ملاذ ينفي غربته وتفرده، ويثبت عهده في الحب، فلا يتقلّب .

---

(١) الزوراء : البعيدة الأطراف . العين : بقر الوحش . رفاضا : متفرقة .

(٢) الخافي : الجن .

(٣) اليعفور : حمار الوحش . الآل : السراب . الريعان : شدة السراب . النهاء : حيث ينتهي الماء من الوادي .

(٤) السبوح : أراد بها الناقة .

ولإضفاء مستوى آخر من المعاناة ، نلمس توحّداً بين الأنا والناقة يتجلى في قوله : " همها أن تزور عقبة ٠٠ " وذلك لتصعيد أزمة الشاعر الداخلية إلى مستويات أخرى ، وهي تتقدم خطوة فخطوة إلى عالم الممدوح ، كي توجد صيغة التمام بين الصورة المثالية للممدوح وبين وجوده على أرض الواقع " ولذلك تمتعت الناقة ٠٠ بفكرة العمل ٠ ذلك أنّ العمل هو المخرج الوحيد من سجن الخيال والحلم والانفصال ٠ وأعطي العمل الذي يُعزى إلى الناقة قيمة فوق المادة " (١) ٠ فتؤسس حركة الناقة نقيضاً للموت والسكون ، اللذين أعلنتهما المحبوبة برفضها اقامة علاقات طيبة مع الشاعر ٠ وهكذا ، تضم وحدة المديح تجليات متعددة لقوى الحياة ، وتتظافر جميعها من أجل التوجّه إلى طاقة عظمى تسعى لتدعيم الحياة ، وهي قوة الممدوح ٠

إنّ هذا التصوير الدرامي لحجم المأساة التي يكابدها الشاعر ، يشكل تناقصاً تدريجيا لمستوى الأنا أمام صورة الممدوح ، وتضاؤلا لطاقاتها أمام مواجهة الحاضر ، فتأخذ شخصية الممدوح بالتضخم ، وكأنّ الشاعر ينسج منها أسطورة تتحدى امكانات الانسان ، وتتضاد مع قوة الزمان السلبية ، حتى يتراءى لنا الممدوح قوة أخرى من قوى الزمان الجبّارة التي تقف إلى جانب الشاعر ، إنها قوة واعية تهب الخير للناس الفضلاء ، وتسلط الشر والموت على أعدائها :

٢٩- مالِكيٌّ تنْشقُّ عن وجهه الحَـــرْ ... بُ كما انشقّتْ الدُّجَى عن ضياء (٢)
٣٠- أيّها السَّائِلي عن الحزْم والنَّجْـ ... ـدةِ والبأس والنَّدى والوَفَاء
٣١- إنَّ تلك الخِلالَ عند ابن سَلْم ... ومزيداً من مِثْلِها في الغَنَاء
٣٢- كخراج السَّماء سَيْبُ يَديْـهِ ... لِقريبٍ ونازح الدَّار نَاءِ
٣٣- حرَّم اللهُ أنْ تَرى كابنِ سَلْم ... عُقْبةِ الخيْرِ مُطْعِمُ الفُقَراء
٣٤- يسْقُطُ الطَّيْرُ حيْثُ ينْتَثِرُ الحَبُّ ... وتُغْشَى منازِلُ الكُرَمَاءِ
٣٥- لَيْسَ يُعْطيك للرجاءِ ولا الخو ... ف ولَكِنْ يَلَذُّ طَعْمَ العَطَاء
٣٦- إنَّمَا لَذَّةُ الجَوَادِ ابن سَلْم ... في عَطَاء ومَرْكَبٍ للقاء
٣٧- لايَهَابُ الوَغَى ولا يَعْبُدُ المَـ ... ـال ولَكِنْ يُهينُهُ للثَّنَاءِ
٣٨- أرْيَحِيٌّ لَهُ يَدٌ تُمْطِرُ النَّيْـ ... ـل وأخرى سُمٌّ عَلى الأعْدَاءِ

فالممدوح " تنشق عن وجهه الحرب " وكأن الحرب في هولها ، وغموض مصير الانسان فيها كالليل المرعب الذي يحتاج إلى عمود الفجر ، كي يمزّق ظلامه الرهيب ، ويضع حدا

---

(١) مصطفى ناصف ٠ قراءة ثانية لشعرنا القديم ٠ دار الأندلس (بيروت) ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص١١٨٠

(٢) مالكي : نسبة الى جده مالك بن فهم ٠

لهوله . إنّ الممدوح هو المنقذ من هذا الرعب ، وهو الذي يحسم الأمر ، فيحقق ذلك الانتصار على الخوف والموت ، كما يحقق الفجر انتصاراً على الظلام .

فصورة الممدوح تجمع الخلال الحميدة التي تؤهله للقيام بهذا الدور العظيم ، فهو يمتلك الحزم ، والنجدة ، والبأس ، والندى ، والوفاء ، وهي صفات الإنسان المثالي الذي يفوق غيره من البشر . وبما أنّ هَمّ الشاعر الرئيس أن يتخطّى الموت ، ويلوذ بالأمن والحماية ، فإنّ محور تركيزه يدور حول (العطاء) الذي يمثل استمرارية الحياة بالنسبة للأنا وللأنا العليا . وعلى ذلك فعطاء الممدوح كالغيث المنهمر من السماء ، يعمّ الناس جميعهم ، وقد جعلت شمولية عطائه الطير تهتدي إلى مواضع الحياة ، أو إلى منازل الكرماء ، وكأنه في هذا كله شخصية متفردة ، حَرَّم اللّه أن يُرَى مثلها .

إنّ هذه الشمولية في تعزيز حياة الآخرين ، تمثّل (لذة) في نفس الممدوح خالية من أيّ نفع ، فالممدوح مصدر للحياة الخصبة ، يعطي دون أن يأخذ ، وذلك انطلاقاً من كونه (لا يهاب الوغى ، ولا يعبد المال ، ولكن يهينه للثناء) . فقوله : لا يهاب الوغى ، يؤكد اندفاع الممدوح للإبقاء على حياة الآخرين دون خوف من الموت ، ذلك أن صورة الممدوح ، بوصفه باعثاً للحياة تنفي الموت . وهو مدفوع بهذا ، لا يحرص على المال ، لأن الحرص عليه ، وعبادته ، من صفات الخائف من الموت ، الذي يعتقد أن الحياة تكمن في عبادة المال . وقد عمّق الفعل (يهينه) دور الممدوح الكبير في الحرص على اشاعة الحياة بما لديه من طاقة وحيوية ، دون مبالاة بقيمة المال ، فهو يمتهنه ، لأن في امتهانه وخروجه عن دائرة العبودية تحقيقاً لحياة أخرى لدى الآخرين . وفي قوله : " لذة الجود " تعميق للرغبة نفسها ، تلك الرغبة التي ترى في كثرة العطاء ، امتداداً لحياة الممدوح نفسه ، ومضاعفة لوجودها .

وما دام الممدوح قد تصدّر مهمة الحفاظ على الحياة ، فإن صورته بدهياً ذات فاعلية مزدوجة : يهب الحياة لمن يلوذ به ، ويمنعها عن أعدائه ، وفي الوقت الذي يمكن أن تعطي فيه إحدى يديه النيل ، تكون الأخرى سُمّاً على أعدائه . فتوفير الحياة يقتضي حمايتها من الموت ، كي يشعر المرء بأنه يحيا حياة كريمة يسودها الأمن والطمأنينة والهناء .

وفي ضوء هذا ، فإنّ شمولية الممدوح تعمّ الأنا ، بحيث تبدو لنا وكأنها إعادة صياغة للحياة ، أو تجديد لماضيها المشرق :

٣٩- قدْ كَسَاني خَزّاً وأخدَمَني الحُو ر وخَــلّاً بُنَيّتي في الحُلاء

٤٠- وحَبَانِي بِهِ أَغَرُّ طَوِيلُ البـــــــا ع صُلْتُ الخَدَّيْنِ غَضُّ الفَتَـــا ء
٤١- فَقَضَى اللهُ أَنْ يَمُوتَ كمــا مَــا تَ يُنُونَا وسالِفُ الآبـــــاء
٤٢- راحَ في نَعْشِهِ وَرُحْتُ إِلى " عُقْبَـــ ـةُ " أشْكُو ، فَقَالَ غَيْرَ نِجَــاء :
٤٣- إِنْ يَكُنْ مِنْحَفٌ أُصِبْتَ فَعِنْــدي عَاجِلٌ مِثْلُهُ مِنَ الوُصَفَـــاء (١)
٤٤- فَتَنَجَّزْتُهُ أَشَمَّ كجرو اللَّيْـــ ـثِ غَادَاكَ خَارِجاً مِنْ ضَـرَاء (٢)
٤٥- فَجَزَى اللهُ عَنْ أَخِيكَ ابنَ سَــلْـم حِينَ قَلَّ المَعْرُوفُ خَيْرَ الجَزَاء
٤٦- صَنَعَتْنِي يَدَاهُ حَتَّى كَأَنِّـــي ذُو ثراءٍ مِنْ سِرِّ أهلِ الثَّــرَاء
٤٧- لا أُبالي صَفْحَ اللَّئيمِ ولا تَجْــ ـرِي دُمُوعِي عَلَى الخَؤُونِ البَّفَاء
٤٨- وكفانِي أمرًا أبَرَّ على البُخْـ ـلِ بِكَفٍّ مَحْمُودَةٍ بَيْضَــاء

إنّ نظرة عجلى في هذه الشريحة من النص لتوحي بأنّ أزمة الشاعر الداخلية في البحث عن الأمن والحماية والطمأنينة قد انجلت عن الذات ، وتكوّنت مكانها أزمة أخرى هي الاحساس بتقهقر الذات أمام تعاظم صورة الممدوح ـ كما أبرزتها الأبيات السابقة (٢٩-٣٨) ـ حتى لتشعر الذات أمام الممدوح بالانسحاق الذي يذكر بالموت ، ومن هنا ، تأخذ حيلة الشاعر في اسدال الستار على الإحساس بالموت ، بالانشغال بالحياة التي يُضيفها الممدوح عليه ، حيث يأخذ الشاعر ببعث الحياة المستمدة من الممدوح وتنميتها بشكل جنيني ، يبدأ من أصغر الأشياء ثم يرتفع إلى مستوى اكتفاء الأنا بطاقة الممدوح الشمولية ، وكأنّ موقع (الأنا) من (الأنت) كموقع الموت من الحياة ، ينتفي وجود الموت بوجود الممدوح رمز الحياة الخصيبة • وهكذا ، فقد غطت شمولية الممدوح مساحات الجدب لدى الشاعر ، وغمرت بفيض كرمها ، ولذّة عطائها حاجاته الصغيرة والكبيرة ؛ فقد كساه الحرير ، وأوكل بخدمته نساء جميلات ، ووهب ابنته الحلي ، وأعطاه مملوكاً آخر بدلاً من الذي مات • إنّ الممدوح هو الشخصية الفذّة القادرة على تعويض الذات عما استلبه الزمن منها ، وهو قوة إلى جانب الشاعر ، تدرأ عنه المصائب وتوجهه نحو المستقبل الزاخر بالأمن والطمأنينة • فيد الممدوح تصنع الشاعر من جديد ، وترفعه إلى مصاف أهل الثراء وتكفيه مؤونة الناس ؛ بحيث تشعر الذات أنّ هذه القوة العظيمة التي تقف إلى جانبها تكفيها اولئك اللؤماء الذين لا يحافظون على الحب والصفاء • وبذلك تمتزج الرغبة بالعطاء بالرغبة في توفير الأمن والحماية للشاعر من الضوائق ومن توتر علاقاته مع الآخرين ، ويبرز لنا بحث الشاعر عن المال بحثاً لا ينفصل عن مفهومه للطمأنينة والأمن ؛ ذلك أنّ الطمأنينة تشيع في الأنا ،حين تشعر أنّ ما لديها من مال كافٍ لتوفير حياة ذات وجه مشرق ، وهو الوجه الذي تستعين شخصية الممدوح ... والذي تحدّدت غاية الرحلة في ضوء تصور الذات له مثالاً خلّاقاً لخصب الحياة ، ... أرستها ، وأزمة الآخرين من حوله •

---

(١) الوصيف: المملوك والخادم •
(٢) الضراء: أرض ميتوية بها شجر ، ماوى الهوام السباع •

وبهذا ، يظهر الممدوح عالماً خصيباً ، ذا عطاء لا ينضب، وذا قوّة لا تستنفد.
إنه البديل الجذري والتعويضي عن عالم المحبوبة المجدب، المليء برائحة الصمت، والإخلال بالوفاء.

لقد رأى أحد الباحثين أن الابيات (٣٩ - ٤٢) التي يصف فيها الشاعر أثر الممدوح في ذاته - سخيفة المعنى وضعيفة المدح (١) ، ورأى آخر أنّ وصف الشاعر غلاماً بهذا الشكل ليس طبيعياً ، وقال متسائلا : "ثمّ ما هذه الصفات التي يضفيها على الوصيف . ولا ندرى طبيعة مبررات الشاعر التي دفعته إلى اضفاء تلك الصفات على الغلام ، وكيف كان موقف نقاد عصره منه ، وهي قضايا تسهل إثارتها ويصعب الانتهاء فيها إلى يقين ..." (٢) . والحقيقة أن الابيات تحاول أنْ تشعر الممدوح أنّ ماء بحره قد روى ظمأ الشاعر صغيرة وكبيره ، وأنه خير مَنْ يلجأ إليه حين يداهم الزمان ماله ، أو يسلط الموت على من حوله . ولعل هذه الابيات قد أدّت دورها ضمنيا في تعزيز دور الممدوح في حياة الشاعر، وكفته أن يقول صراحة كما قال لروح بن حاتم (٣) :

فَانْكِ السعدي وردِ السَّردى   وابذُلْ فما شيءٌ بخالِـدِ

فالممدوح هو الأسطورة التي تتضاءل الأنا أمامها كلّما وقفت تحمدها ، كتضاؤل الحياة المجدبة إزاء حياة أخرى خصيبة ، حيث تواجه الأولى حركة الموت المتجهة صوبها باللجوء إلى الثانية لا قتناص نبض الحياة من فيض طاقاتها ، وتوفير ما يفنيه الزمن .

وفي غمرة الحديث عن أثر الممدوح في الذات ، وتضاؤلها أمام فيض كرمه ، وعظمة قوّته ، ترتدّ الذات مرة أخرى إلى الأنت للإعلاء من شأنها والإشادة بفضائلها ، وذلك تأكيداً لجدارة الممدوح بتصدّر مهمّة القيادية ، وتوافق هذه القوى الفعّالة فيه مع طبيعته . وبهذا الإعلاء ، وهذه الإشادة يحقق الشاعر للممدوح حياة طيبة بين الناس ، فيجد الممدوح نفسه مدفوعة إلى شراء هذا الحمد (الشعر) بالثناء (المال) ؛ فهو اذن يهب حياة لقاء حياة أخرى وهبه الشاعر إياها ، أو ضاعف من وجودها :

٤٩- يَشْتَرِي الحَمْدَ بالثَّنَا وَيَرَى الذَّ   مَّ فظيعاً كالحَيَّةِ الرَّقْشَاءِ
٥٠- مَلِكٌ يَفْرَعُ المَنَابِرَ بالفَضْـ   ـلِ وَيَسْقِي الدِّمَاءَ يَوْمَ الدِّمَاءِ

---

(١) انظر تعليق الطاهر ابن عاشور في حاشية الديوان ١ / ١٣٧ .
(٢) انظر : عبد الله التطاوي . القصيدة العباسية قضايا واتجاهات . دار غريب (القاهرة) ، ١٩٨١ ، ص ٨٩ - ٩٠ .
(٣) الديوان ٢ / ١٨٠ .

٥١- كَمْ لهُ مِن يَدٍ عَلَيْنَا وَفينَــــــا وَأَيَادٍ بيضٍ عَلَى الأكْفَـــــاءِ
٥٢- أَسَدٌ يَقْضَمُ الرِّجَالَ وإنْ شِــــئْـ ـتَ فَغَيْثٌ أَجَشُّ ثَرُّ السَّــمَاءِ
٥٣- قائمٌ باللِّوَاءِ يَدْفَعُ بالمَــوْ تِ رِجَالاً عَنْ حُرْمَةِ الخُلَفَاءِ
٥٤- فَعَلَى عُقْبَةَ السَّلامُ مُقِيمـــاً وإذا سَارَ تَحْتَ ظِلِّ اللِّــوَاءِ

فبهذه الثنائيات الضدية داخل النص ، يجعل الممدوح يتخطّى نطاق الإنسان العادي، ليصبح كالزمن ذا فاعلية مزدوجة ، فهو يقبل الحمد فيعطي ، ويرفض الذم فيمنع عطاءه، وهو الذي يبعث الموت على أعدائه ويسفك دمهم ، ويدرأ الموت عن رجاله ، وهو كريم كالغيث ، وأسد يقضم الرجال ..

* * * * *

وقد يواجه الشاعر تناقض حجم الأنا مقابل الأنت (الممدوح) - ذلك التناقض الذي يوحي بالموت - بلجوئه إلى موازاة الأنا بالأنت ، حيث يرفع الشاعر ذاته لوضعها في مصاف ذات الممدوح ، فكما يوهب الشاعر حياة عن طريق العطاء ، فإنّه يهب ممدوحه حياة عن طريق الفن ، وإخلال الممدوح بهذه العلاقة يدفع الأنا إلى رفع الحياة من انسحاقها أمام فيض قوته . ولعل هذا ما أشار إليه في هجاء يحيى بن صالح علي [1] :

أنَا المُرَعَّثُ لا أخْفَى عَلَى أحَـــدٍ ذَرَّتْ بيَ الشَّمْسُ لِلدَّانِي وَلِلنَّائي
يَغْدُو الخَلِيفَةُ مِثْلي في مَحَاسِنِهِ ولَسْتَ مِثْلي فَنَمْ يا ماضِغَ المَاءِ

وتبعا لهذه الموازرة بين الأنا والأنت ، فقد يلجأ الشاعر إلى محاولة كسب الثناء (المال) لقاء حَمْد الممدوح على الرغم منه ، فاهتزاز صورة الممدوح المثالية أمام الذات، يعني فقدان شخصية الممدوح لمقوماتها التي شكّلها الشاعر في ذهنه قبل التوجه إليه ، أو سعى إلى تضخيمها بوصف الممدوح واهباً للأمن والحماية والطمأنينة ، فيلجأ إلى سلب تلك الصورة محتواها ، وتفريغها من عظمتها وتعاليها باللجوء إلى (الهجاء) الذي يمكن أن يعادل الموت . فها هو يقول لعقبة ملوحاً له بذلك [2] :

ما زال ما مَنَّيْتَنِي من همِّـــي الوعدُ غَمٌّ فاسترِحْ من غَمِّـي
إنْ لَمْ تَرِدْ مَدْحِي فراقِبْ ذَمِّي

---

(١) ١٤٨/١ .

(٢) ٢٠٢/٤ .

ولعل هذا يدفعنا إلى القول بأنّ الأنا في علاقتها مع الممدوح ، تحتاج الى ما يُدعّم إحساسها بتعالي الحياة ، بشكل يضع الهجاء ركيزة أساسية يمكن أن تستند الأنا إليها في حالة إخلال الممدوح بكونه واهباً للحياة الخصبة ، فكما يستطيع الممدوح أن يبعث الحياة في الذات ، أو أن يهدمها بحجب تلك الحياة ، فإنّ الشاعر أيضا يستطيع أن يهب الممدوح حياة عن طريق المديح ، أو يهدم تلك الحياة عن طريق الهجاء ، وفي كلتا الحالتين ، نلمس سعياً من الأنا للتوازي مع الأنت ، وذلك بنفي الخوف الذي تفترضه شخصية الممدوح ، لأنّ الذات قادرة على بث هذا الخوف أيضاً بما تمتلك من قدرة على هدم الحياة .

يقول في داود بن يزيد (1) :

وملكٍ يَجْبي القُرى لا يُجْبَى	نَزُورُهُ غِبًّا ونُؤْتِي رهْبَا
ضخْمِ الرَّوَاقيْنِ إذَا اجْلعبَّا	يخافُه النَّاسُ عدًى وصحْبَا (2)
كما يخافُ الضَّيْدَنُ الأزبَّا	صبَّ لنا مِنْ وُدّهِ واضْطبَّا (3)
وُدّاً فما خُنْتُ ولا أسَبَّا	ثبّت عهْداً بيننَا وتَبَّا (4)

فالممدوح قادر على أخذ الأموال من القرى ، لكنه في الوقت ذاته (لا يُجبى) ، ذلك أنّه يرمز إلى القوة الهائلة التي لا يقع عليها الفعل ، فهو الفاعل والمتصرف بالأمور والأشيا ، وعلى الآخرين أن يذعنوا لأمره ويرهبوا سطوته . ويأتي صوت الشاعر معبّرا عن الخوف الذي تبعثه هذه السطوة بقوله : " يخافه الناس عدى وصحبا " كما يخاف الضبع من الأسد ، لشمولية قوته وتمتّعه بإشاعة مناخ الحياة ، أو بإشاعة مناخ الموت حين يبطش بأعدائه ويحجب العطاء والنُّصرة .

ومع أن الخوف من الممدوح يعم الناس جميعاً ، فإنّ الشاعر يحاول إخراج ذاته من حيّز هذا الخوف على الحياة ، بجعل المديح (الحياة للممدوح) ودّاً ، وجعل العطاء (الحياة للشاعر) ودّاً ، وكأنّ هذه العلاقة المحكومة بعهد الحب من كلا الطرفين ، قادرة على اسقاط حاجز الخوف الذي يمثّل حرص الذات على التمسك بالحياة ، والنفاذ إلى أعماق الشخصية المقابلة لها . فالشاعر إذن يملك بناء حياة الأنت أو هدمها ، والممدوح يملك الأمر ذاته بالنسبة للأنا .

---

(1) ١٦٢/١ - ١٦٣ . (2) اجلعب : اضطجع .

(3) الضيدن : الضبع . الأزب : كثير الشعر على الوجه .

(4) ولا أسبا : لاتقطع السبب ، أي الود . ثبّ : أي تمكن في مقامه من الود .

وفي ضوء هذا المنظور يمكن فهم قول بشار ، حين قيل له : " انّك لكثير الهجاء ؛ فقال : إنّي وجدت الهجاء المؤلم آخذ بضبع الشاعر من المديح الرائع ، ومَنْ أراد من الشعراء أن يُكرم في دهر اللئام على المديح فليستعدّ للفقر وإلاّ فليبالغ في الهجاء ، ليُخاف فيُعطى [(١)]". فإنّ امتلاك الشاعر المديح يعني امتلاكه الحياة للأنت ، كما أن امتلاكه الهجاء يعني امتلاكه الموت لها ، حين تُعَرِّض الذات لتحول الممدوح الذي يمثّل إمساك الخصوبة عن الذات ، وابقاءها خارج حظيرة الطمأنينة ، فتخبّطة في دوائر الإنسان والزمان والمكان المجدبة . ومن ثمّ ، فإنّ خوف الشاعر على حياته يتجه نفيه إلى إيقاظ مستوى الخوف في الممدوح على حياته أيضاً .

وربما كان البحث عن المال ، وحثّ الممدوح على العطاء ، نابعاً من محاولة تجنب الذات شر الزمان الذي يأتي على كل شيء . ومن هذا القبيل ، يبرز المال شكلا من أشكال الخلود ، للإبقاء على الحياة ، وذلك بالسعي لاستنفاذه على الذات قبل أن يداهمها الزمان فيميتها ، كما أمات القبائل والأمم السابقة [(٢)] :

خليلَيَّ يُفنِي المَوْتُ كُلَّ قبيلَةٍ ... وما أنَا إلاَّ في سَبيلِ القَبائِلِ
فرُوحا عَلى مالي كُلاً من فضُولِهِ ... فمَا تَجْمَعُ الأمْوالُ إلاّ لآكِلِ
إذا أنَا لم أنفع بجاهي ولم أجُدْ ... بماليَ طالتني يَدُ المتطاولِ

فالذات تتمتع بمقدار ما معها من مال ، وتحقق بتعاظم هذا المال المنصب والسيادة [(٣)]. إنّها تمارس نشاطات الحياة بما تمتلك من مال ، فتسعى لإتلافه على تلك النشاطات مدفوعة بتفكيرها في حتمية الموت والفناء . ومن هذه الزاوية تحافظ الذات على نمط من التوازن بين كسب المال واتلافه : كسبه من الممدوح ، وإتلافه في البحث عن اللذة والسيادة قبل الفناء . وقد عبر عن هذه الصلة بين الكسب والاتلاف بقوله [(٤)] :

لمَسْتُ بكفّي كفّهُ أبتغي الغنَى ... ولم أدْرِ أنّ الجُود من كَفِّهِ يُعْدِي
فلا أنا منه ما أفَادَ ذوو الغِنى ... أفَدْتُ وأعدَانِي فأفنَيْتُ ما عندِي

فالشاعر حين لمس كفّ الممدوح كان هدفه الحصول على المال ، وذلك ابتغاء تحقيق الغنى ، لكنه اكتشف أن كرم الممدوح الفائض مرض مُعدٍ ، فلم يحقق ما صبا إليه ؛ فمبالغة الشاعر في إتلاف المال - إثر إصابته بعدوى الممدوح - لم تبق لديه شيئاً ، على النقيض من الممدوح الذي يزخر بالعطاء الدائم ، على الرغم من افنائه المتواصل للمال . وبهذا تبرز

---

(١) الأغاني ٣/٢٠٧ .
(٢) الديوان ٤/١٦٦ .
(٣) ٣/٦١ .
(٤) ٤/٥٥ .

جدلية الحياة والموت في ذات الشاعر ، بحركة فعّالة لا يستطيع الخلوص منها ؛ فالتوجّه إلى الممدوح يعني البحث عن الحياة المشرقة ، وتخطّي عقبات الحاضر ، وكسب الشاعر العطاء يعني استمرارية الحياة بوجهها الخصب ، للوقوف أمام عثرات الزمن، وتجنب الفناء ، ومن ثمّ كان إتلاف الشاعر المال تذكيراً للأنا بالموت ، وتطلعاً آخر للتوجّه إلى الحياة التي تقف مع قوة الزمن على خط موازٍ من ناحية ، وتتضاد معها في الوقت ذاته من ناحية أخرى .

تلك هي قوة الممدوح المعطاءة ، التي لا تُغيِّر الأيام من تدفقها ، بل إنّ مرور الأيام يزيد ضراوة الممدوح في العطاء ؛ لأنه قوة مضارعة للزمن ، لا تخضع للتغيير والاستبداد (١) :

تَعَوَّدَ أَخْذَ الحَمْدِ مِنَّا بِمَالِهِ ... وكُلُّ امرئٍ جَارٍ عَلى ما تَعَوَّدَا
يجُودُ لنَا لا يَمْنَعُ المَالَ باخِلاً ... ولا اليَوْمَ إنْ أَعطاكَ مانِعُهُ غَدَا
كذَلِكَ تَلْقى الهاشميَّ إذَا غَدَا ... جَوَاداً وإنْ عَاوَدْتَهُ كانَ أَجْوَدَا

ومع ذلك ، فإنّ الممدوح يحتاج دائماً إلى مضاعفة وجوده في الحياة ، وتعزيز قوّته بين الناس ، باللجوء إلى الشاعر لأخذ (الحمد) ومنحه العطاء لقاء ذلك ، فالحياة إذن تستدعي الحياة ، والشاعر يريد أن يتجاوز شبح الموت المتربّص له في ثوب الفقر ، وفي ثوب الخوف من الزمن وبطشه . إنّهُ يحتاج إلى قوّة مماثلة للقوة التي يخشاها أو يهرب منها ، تلك هي قوة الممدوح .

وبما أنّ شخصية الممدوح بهذه الصورة ، فما دلالة مقتل حمار الوحش ؟ في قصيدة بشار المدحية لمروان بن محمد ، بسهم الصياد ، إذا آمنا بأنّ حمار الوحش يرمز إلى الممدوح نفسه. يقول بشار (٢) :

فلمَّا بدا وجْهُ الزِّمَاعِ وَرَاعَهُ ... من اللَّيْلِ وجْهٌ يَمَّمَ الماءَ قارِبُهْ (٣)
فَبَاتَ وقدْ أخفَى الظَّلامُ شُخُوصَها ... يُنَاهِبُها أُمَّ الهُدَى وتُناهِبُهْ (٤)
إذَا رقصتْ في مَهْمَهِ اللَّيلِ ضَمَّهَا ... إلى نَهجٍ مِثْلَ المَجَرَّةِ لاحِبُهْ (٥)
إلى أنْ أصابتْ في الغَطَاطِ شَرِيعةً ... من الماءِ بالأهوالِ حُفَّتْ جوانِبُهْ (٦)

---

(١) ٣٩/٣ .　　(٢) ٣٣٠/١-٣٣٢ .

(٣) القارب : إذا طلب الماء ليلا ، والقارب هنا هو الحمار .

(٤) أم الهدى : المحجة الواضحة .

(٥) الرقص : الخبب . واللاحب : الطريق الواضح .

(٦) الغطاط : القطا . الشريعة : الماء الكثير .

بها صَخَبُ المُسْتوفِضات علَى الولَى ... كما صخِبتْ في يومِ قيظ جنادبُـه (١)
فأقبلها عُرْضَ السَّريِّ وعينُـه ... تـرُودُ وفـي النَّامُوس منْ هُو راقبُـهْ (٢)
أخُو صيغةٍ زُرْقٍ وصفراءُ سمْحـةٍ ... يُجاذبُها مُسْتحْصِدٌ وتُجاذبُـهْ
إذا رزمتْ أنَّتْ وأنَّ لَها الصَّدَى ... أنين المريض للمريض يُجاوبُـه
كأنَّ الغِنَى آلَى يميناً غليظـةً ... عليه خلَا ما قرَّبتْ لا يُقاربُـهْ
يـؤُول إلى أمِّ ابنتين يـؤُودُهُ ... إذا ما أتاها مُخْفِقاً أو تُصاخبُـهْ
فلمَّا تدلَّى في السَّريِّ وغـرَّهُ ... غليلُ الحشا مِنْ قانصٍ لا يُواثبُـهْ
رمى فأمَرَّ السَّهم يمْسحُ بطْنـهُ ... ولبَّاتـه فانصاعِ والموتُ كاربُـهْ
ووافق أحجاراً ردعْن نخيَّـهُ ... فأصْبح منهـا عنْ مراهُ وشاخبُـهْ

لعـل الظـروف الـتي أحاطت بزمـن القصيـدة كانت تؤهّل لـهـذه النتيجة . فالأعـداء يـتربصـون بمروان (آخـر خلفـاء بـني أميـة) وقـد رمـز الشـاعـر لـهـؤلاء الأعـداء بشخصيـة (الصياد) ، ورمـز للخليفـة مروان بـ (حمـار الوحش) ، ورمـز لأتباعـه بـ (الأتـن) الـتي تسـير فـي نهج خلف قائدها . إنَّ زمن الرحلـة للخلاص من الظمأ هـو الليـل الـذي يوحـي بالخوف والرهبـة والهلاك ، والقدرة على طي الأشياء في ستاره الداكن . والحمار يحـاول أن يتخطى مرارة الحاضر بالاتجاه إلى المـاء ، أو إلى توفير الحياة الصافية المطمئنة لأتباعه ، لكنَّ الصياد يتربص بهم كي لا يعود الى زوجته وابنتيه مخفقاً دون غنيمـة . فحياة الصيـاد ، إذن ، ومـن يُعيلهم قائمـة على موت الحمار والأتـن ، وحيـاة الأتـن قائمـة علـى تخطي المـوت الـذي يفرضه الصيـاد . وأمـام الخطر الـذي يتوعد هؤلاء ، ينـوش الصَّيَّادُ الحمارَ بسهمـه ، فيصرعـه قـرب المـاء ، ويُغرق الدم جسده المتهـاوي ، وكـأنَّ الرغبة فـي إعـلاء الحياة علـى ذاتهـا تعـني المـوت ، وكـأنَّ الارتـواء غايـة لا تتحقق لمن يحدق السكون الأبدي في ناظريه ، ولا يسـتطيع منه فـراراً . ولهـذا كـان دم الحمـار الـذي هـو عـلامـة (المـوت) مجاوراً للمـاء الـذي هـو عـلامـة (الحيـاة) . وفـي سـياق المـوت هـذا ، نلمح غياباً لصورة الأتـن ، وغموضاً لمصيرها ، حيث تركّـز فعـل المـوت على الحمـار ، وكـأنَّ الشـاعـر يترك لنـا إمكانيـة تحديـد مصـير الأتن بعـد مـوت قائدهـا الـذي كـان يوجّهها ، ويتكفّـل بالحفـاظ علـى حياتهـا . إنَّ هـذه الأتن بعـد مـوت قائـدها أصبحـت ضائعـة ، تائهـة ، يتعاورهـا الإحسـاس بالمـوت من كـلّ صـوب ، وكـأنَّ المـوت الـذي أصاب الحمـار فأراحه إلى الابـد ، يُرادفـه مـوتٌ آخـر يصبـغ حيـاة الاتـن ، ويعيـش مندغمـاً مـع الحيـاة .

---

(١) الصخـب : الصوت القوي . المستوفضات : القطـا .

(٢) النامـوس : حفرة يحفرها الصائـد ليختفـي فيهـا فيرمـي منهـا بسهمـه .

خاتمة

كشفت هذه الدراسة عن طبيعة التقاء الحب والموت في شعر بشار بن برد، ووضحت جوانب عديدة عن حياة بشار وسلوكه في ضوء هذا الالتقاء ، فأظهرت أن ممارسة الشاعر للحياة كانت ممارسة للموت في الوقت ذاته ؛ الموت الذي يلوح محتضنا حياة الذات القائمة على الحرية المطلقة في اختيار الأشياء ، وعلى التحدّي والسخرية من المجتمع. ولعل ذلك جاء نتيجة احساس الشاعر الحاد بعوامل نقصه ، كالعمى والفقر وكونه مولى من ناحية ، وتذكير المجتمع له بهذه العوامل من ناحية أخرى. فكان رد فعل الشاعر الامعان في التمرد والسخرية ، والشك والاضطراب ، والاتجاه الى انتهاب اللذة، ومحاولة السير في ركب الأقوى،تحقيقا لوجوده ، وكان من ردود فعله ايضا اعتداده الشديد بالشعر ، حيث استطاع من خلاله أن يواجه عدوانية الآخرين ، ويحقق ذاته في المجتمع ، ويغطي عوامل نقصه ، ويرفع مكانة الانا لديه ويتسامى بها ويخلدها .

ولا شك ان هذا التوجه قد خلق صراعا مع المجتمع وسلطته ، بحيث يمكن القول إنّ بناء الحياة المتمثل بالفن واثبات حضور الذات في الحياة ؛ كان يمثل في الوقت ذاته هدما لها ، وذلك عن طريق تربّص المعارضين لهذا التوجه في الحياة والدين، إلى أن نجحوا في القضاء عليه ، فلقي حتفه على يدي المهدي بتهمة الزندقة .

وقد بينت الدراسة أن الزمن جوهر فكرة الحب والموت ، فكلما اشتد الاحساس بالزمن اشتد الاحساس بالموت أو بوطئة الدهر الذي يندغم في فعله. ولعل هذا الاحساس قد دفع الشاعر الى انتهاب اللذة والتهالك على شهوة الحياة قبل أن ينقلب الدهر فيفنيه . وقد كان الفن يمثل للشاعر تعويذة الانا الفانية ضد الموت لكونه يضطلع بمهمة امتدادها بعده.

كما أظهرت الدراسة أن ارتباط ذكر الليل بالقلق والسهر ناجم عن طغيان صورة الموت المقابلة لصورة الظلام ، حيث الاحساس بالسكون وطيّ الأشياء. وتتجلى هذه المقابلة حيث يتصاعد الحب في الليل ، وتنطلق مشاعر المحبين عبر الظلام.

وأما مظاهر الزمن التي تناولتها الدراسة بالبحث فكانت (الشيب والطلل)، وذهبت الدراسة الى أن الشيب يبعث في الذات شعورا بأن الزمان يقودها للفناء ، ويوقفها على تأمل التحول الفظيع الذي أحدثه فيها ، وما فيه من مفارقة بين ماضي الذات المشرق وحاضرها الذي يلوح فيه شبح الموت متربصا بالحياة ؛ وربما دفع ذلك الشاعر الى انتهاب اللذة فيما تبقى له

له من زمن ، والى مغالبة الموت بالحب واستعادة الماضي عن طريق الذاكرة . وقد برزت مشكلة ارتباط الشيب بالموت واضحة حيث تكلّم الشاعر على نهي المهدي له عن الغزل ، ذلك النهي الذى كان يعني بالنسبة للشاعر تعطيل الحياة عن توثبها واستسلامها للمصير النهائي (الموت).

وقد اضاءت الدراسة ارتباط الشيب بالطلل ؛ فالزمن الذى دمر الطلل هو عينه الذى دمر حياة الذات ، كما أن الشيب والطلل علامتان في سياق الزمن توحيان بأن جانبا كبيرا من العمر قد تولى ، وأن الماضي هيهات له أن يعود . وقد تكون هذه الرؤية هي التي وجهت الشاعر الى أن ينظر فيما بعد الموت من حشر وحساب ، فدعا الى تنكب الوقوف على الطلل.

وكشف الفصل الثالث من الدراسة عن رؤيه الشاعر للمحبوبة بوصفها ربة للحب والفن ، وأن الفن قد وجه تجربة الحب ، فقامت هذه التجربة على نمطين : تمثل الأول بالارتواء من المحبوبة ، وهذا ما نجده في حبه للنساء جميعهن باستثناء (عبدة) ، وتمثل الثاني في علاقته بمحبوبته (عبدة) ، تلك العلاقة التي تميزت بالعفة ، لتبقى المحبوبة مصدرا لإبداع الشاعر وينبوعا لالهامه ، وذلك كما كانت المحبوبة العذرية.

وقد شكل الطيف عاملا فعّالا في بث الاحساس بالحياة داخل الأنا ، وسط حضور الظلام المقابل للموت ، فبدت صورة الطيف ملتبسة بالحب والموت ، لكونها تمثل حضور المحبوبة وغيابها في الوقت ذاته .

وساهم وجود العاذل واللائم والواشي والرقيب في تعزيز مواقف الشاعر في حبه ، وذلك على الرغم من اصطباغ وجودهم بصبغة هدم الحب ، ولكنّ الشاعر كان دائم العصيان لهم ، لأن العصيان يمثل بالنسبة إليه الاحتفاظ بتوثب الحياة والتمسك بها ، ولم يرضخ الشاعر لرغباتهم الا حين نهاه المهدى عن الغزل ، مما يعني استسلامه لداعي الموت والهدم.

ورأى الشاعر في الصديق امتدادا لوجود الذات ومضاعفة لهذا الوجود ، وفي الوقت نفسه كان الصديق السيء يمثل عبئا على الحياة . ولعل الشاعر قد وجد في الندامى عالما يندغم مع وجود الذات ، لكونهم يلتقون مع رغباتها وأفكارها التقاء كبيرا بحيث شكّل فقدانهم فقدانا لفاعلية الحياة ولقدرة الذات على الامتداد في الذوات الأخرى ، فبرز موت بعض ندامائه وكأنه موت للذات.

وأما الممدوح فقد نظر اليه الشاعر بوصفه ملاذا له ، ومستقبلا خصيبا يجنبه ضوائق الحياة ، ويعوّضه عما يستلبه الزمن منه ، فأعلى من وجوده في الفن. ولا شك أن هذا الاعلاء كان قائما على حساب الأنا ؛ حيث يتناقص حجمها بسبب الانبهار المتزايد من صورة الممدوح. وقد يكون ذلك التناقص مذكّرا بالموت والإنسحاق أمام تعالي صورة الممدوح ، وإنْ كانت الرغبة في عطاء الممدوح تعمل على ايجاد نوع من التوازن بين الحياة والشعور بالموت. وربما دفع هذا الأمر (الأنا) إلى تدعيم احساسها بتعالي الحياة عن طريق استنادها الى (الهجاء) في حالة اخلال الممدوح بكونه واهبا للحياة الخصبة ، هذا من ناحية، وأمّا من ناحية أخرى فقد تدفع الأنا الى محاولة رفع الذات للتوازى مع الممدوح على أساس أن الشاعر يمنح الممدوح حياة عن طريق (الفن) كما أن الممدوح يهب الشاعر حياة عن طريق (العطاء).

Abstract

This thesis deals with love and death in Bashshar Ibn Burd's Poetry. It consists of an "Introduction" and three chapters.

In the "Introduction" I treat the realationship between love and death on the one hand and between these two and art on the other. In the first chapter an attempt is made at charecterizing Bashshar's conception of the Universe in the light of intellectual stance in general and the close inte-rrelationship between his life and art.

The second chapter deals with the notion of time as the core of the two concepts of love and death. In it I treat the power of time as a dertractine force interrelated with love and death and reflected in ruins and grey hair.

In the third chapter I discuss the interrelationship between love and death in human life withein the context of five models : the beloved, the phantom, and cansov, the friend and attendant, and finally the patronc (in paneygric poetry).

المصـــادر والمراجـــع

أولا : المصـــادر :

١ - أخبـار النسـاء • شمس الديـن أبو عبدالله محمد بن بكـر الزرعـي (ابن قيم الجوزيـة) • شرح وتحقيق : نزار رضا ، دار مكتبة الحياة (بيروت) ، ١٩٧٨ •

٢ - الأغانـي • أبو الفـرج الأصفهانـي • موسسة جمال للطباعة والنشـر (بيروت) ، د • ت •

٣ - أمالي المرتضى • الشريـف المرتضى علي بن الحسين الموسوى العلوى • تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار الكتاب العربـي (بيروت) ، ط٢ ، ١٩٦٧ •

٤ - البصائـر والذخائـر • أبو حيـان التوحيـدى • مكتبة أطلس ومطبعة الانشاء (دمشق) ، ١٩٦٤

٥ - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العـرب • محمود شكرى الألوسي ، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه : محمد بهجـة الأثـرى ، دار الكتاب العربي (القاهرة) ، ط٣ ، ١٩٢٣ •

٦ - البيان التبين • أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) • شرح وتحقيق : عبدالسلام محمد هـارون • موسسة الخانجي (القاهرة) ، ط٣ ، ١٩٤٨ •

٧ - تاج العروس من جواهر القاموس • محمد مرتضي الحسيني الزبيدى ، تحقيق عبدالكريم العزباوى ، مطبعة حكومة الكويت (الكويت) ، ١٩٧٢ •

٨ - تزيين الأسواق في أخبار العشاق • داود الانطاكي • دار ومكتبة الهلال (بيروت) ، ط ٢ ، ١٩٨٦ •

٩ - ثمار القلوب في المضاف والمنسـوب • أبو منصور عبدالملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي • تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار نهضة مصر (القاهرة) ، ١٩٦٥ •

١٠ - جمهرة النسب ، ابو المنذر هشام بن محمد السائب الكلبي ، رواية السكرى عن ابن حبيب • تحقيق ناجي حسن ، عالم الكتب ، ومكتبة النهضة العربية (بيروت) ، ط١ ، د • ت ، ٢/٣١١-٣١٤ "

١١ - الحيوان • أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) • تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، دار الكتاب العربي (بيروت) ، ط٣ ، ١٩٦٩ •

١٢ - ديوان بشار بن برد ٠ تحقيق الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور ٠ الشركة التونسية (تونس) والشركة الوطنية (الجزائر)، ١٩٧٦٠

١٣ - ديوان شعر بشار بن برد ٠ جمعه وحققه : بدر الدين العلوى ٠ دار الثقافة (بيروت)، ١٩٨٣٠

١٤ - ديوان الصبابة ٠ شهاب الدين أحمد بن حجلة المغربي ٠ دار ومكتبة الهلال (بيروت)، ١٩٨٤٠

١٥ - رسائل الجاحظ ٠ أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي (القاهرة)، ١٩٦٤٠

١٦ - رسالة الغفران ٠ أبو العلاء المعرى تحقيق وشرح : عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف (القاهرة)، ١٩٦٣٠

١٧ - زهر الآداب وثمر الألباب ، أبو اسحق ابراهيم بن علي الحصرى القيرواني ٠ تحقيق : زكي مبارك ، دار الجيل (بيروت)، ١٩٧٢٠

١٨ - طبقات الشعراء ٠ ابن المعتز ٠ تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف (القاهرة)، د٠ت٠

١٩ - العقد الفريد ٠ أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ٠ شرحه وضبطه وصححه : أحمد أمين وأحمد الزين وأبراهيم الأبياري ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة)، ١٩٥٢٠

٢٠ - الفرق بين الفرق ٠ عبد القاهر البغدادى ٠ دار الآفاق الجديدة (بيروت)، ط٤ ، ١٩٨٠٠

٢١ - الفهرست ، ابن النديم ٠ تحقيق : رضا تجدد ، طهران ، ١٩٧١٠

٢٢ - الكامل في اللغة والأدب ٠ أبو العباس محمد بن يزيد (المبرد) ٠ مكتبة المعارف (بيروت)، د٠ت٠

٢٣ - لسان العرب ٠ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصرى ، دار صادر (بيروت) د٠ت٠

٢٤- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي بن عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، دار القلم (بيروت) ، د٠ت ٠

ثانيا : المراجع ٠

١ - العربية :

٢٥- الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي ٠ السيد أحمد خليل ٠ دار مكتبة الجامعة العربية (بيروت) ، د٠ت ٠

٢٦- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ٠ محمد مصطفى هدارة ٠ المكتب الإسلامي (دمشق) ، ط١ ، ١٩٨١٠

٢٧- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٠ يوسف حسين بكار ٠ دار الأندلس (بيروت) ، ط٢ ، ١٩٨١٠

٢٨- أدباء العرب في الأعصر العباسية ٠ بطرس البستاني ٠ دار مارون عبود (بيروت) ، ١٩٧٩٠

٢٩- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ٠ مصطفى سويف ٠ دار المعارف (القاهرة) ، ط٤ ، ١٩٨١٠

٣٠- بشار بن برد ٠ ابراهيم عبد القادر المازني ٠مطبعة عيسى الحلبي (القاهرة) ، ١٩٤٤٠

٣١- بشار بن برد ٠ جورج غريب ٠ دار الثقافة (بيروت) د٠ت ٠

٣٢- بشار بن برد ٠ طه الحاجري ٠ دار المعارف (القاهرة) ، ط٣ ، ١٩٨١٠

٣٣- بشار بن برد ، دراسة في النظرية والتطبيق ٠ سيد حنفي حسنين ٠ دار الثقافة (القاهرة) ، ١٩٧٨٠

٣٤- بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي ٠ عمر فرّوخ ٠دار لبنان (بيروت) ، ١٩٨٦٠

٣٥ - تاريخ الشعر في العصر العباسي ٠ يوسف خليف ٠دار الثقافة (القاهرة) ، ١٩٨١٠

٣٦- التركيب اللغوى للأدب . لطفي عبد البديع . مكتبة النهضة المصرية (القاهرة) ،ط١، ١٩٧٠.

٣٧- التفاؤل والتشاؤم . يوسف ميخائيل أسعد . دار نهضة مصر (القاهرة) ، د.ت .

٣٨- الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموى . ابراهيم سنجلاوى . مكتبة عمان (عمان) ، ط١، ١٩٨٥.

٣٩- حديث الاربعاء . طه حسين. دار المعارف (القاهرة) ،ط١٢، ١٩٧٦.

٤٠- الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجرى . أحمد كمال زكي : دار المعارف (القاهرة) ، ١٩٧١.

٤١- دراسات في الأدب العربي ، العصر العباسي . محمد زغلول سلام . منشأة المعارف (الاسكندرية) ، د.ت .

٤٢- دراسة الأدب العربي . مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت) ، ط٢، ١٩٨١.

٤٣- رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس . مخيمر صالح . مكتبة المنار (الزرقاء - الاردن) ط١ ، د.ت .

٤٤- رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية . مصطفى الشكعة. دار النهضة العربية (بيروت) ، ١٩٧١.

٤٥- الرؤوس . مارون عبود. دار مارون عبود (بيروت) ، ١٩٧٢.

٤٦- الزمان الوجودى . عبد الرحمن بدوى . دار الثقافة (بيروت) ، ط٣، ١٩٧٣.

٤٧- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب . يوسف مخائيل أسعد . الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) ، ١٩٨٦.

٤٨- شخصية بشار . محمد النويهي . دار الفكر (بيروت) ، ١٩٧١.

٤٩ - شعراء الدولتين الأموية والعباسية ، حسين عطوان • دار الجيل (بيروت) ، ١٩٨١ •

٥٠ - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي • نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الاقصى (عمان) ، ط٢ ، ١٩٨٢ •

٥١ - الصورة في شعر بشار بن برد • عبد الفتاح نافع • دار الفكر (عمان) ، ط١ ، ١٩٨٣ •

٥٢ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري • علي البطل • دار الأندلس (بيروت) ، ط٣ ، ١٩٨٣ •

٥٣ - فن الهجاء وتطوره عند العرب • إيليا الحاوي • دار الثقافة (بيروت) ، د • ت •

٥٤ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي • شوقي ضيف • دار المعارف (القاهرة) ، ط١٠ ، ١٩٧٨ •

٥٥ - في الأدب العباسي • محمد مهدي البصير • مطبعة النعمان (النجف الأشرف - العراق) ، ط٣ ، ١٩٧٠ •

٥٦ - في الأدب العباسي ، الرؤية والفن • عز الدين اسماعيل • دار النهضة العربية (بيروت) ، ١٩٨٠ •

٥٧ - في الميزان الجديد • محمد مندور • دار نهضة مصر (القاهرة) ، ١٩٧٣ •

٥٨ - قراءة ثانية لشعرنا القديم • مصطفى ناصف • دار الاندلس (بيروت) ، ط٢ ، ١٩٨١ •

٥٩ - قراءة جديدة لشعرنا القديم • صلاح عبد الصبور • دار اقرأ (بيروت) ، ١٩٨٢ •

٦٠ - القصيدة العباسية ، قضايا واتجاهات • عبد الله التطاوي • دار غريب (القاهرة) ، ١٩٨١ •

٦١ - المختار من الشعر والشعراء في العصر العباسي • محمد محمود نوفل • مطبعة واوفست النصر (نابلس - فلسطين) ، ط١ ، د • ت •

٦٢ - مراجعات في الآداب والفنون • عباس محمود العقاد • دار الكتاب اللبناني (بيروت) ، ط١ ، ١٩٦٦ •

٦٣ - مشكلة الإنسان . زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر (القاهرة) ، د.ت .

٦٤ - مشكلة الحب . زكريا ابراهيم دار مصر (القاهرة) ، ١٩٨٤ .

٦٥ - الموت والعبقرية . عبد الرحمن بدوي . مكتبة النهضة المصرية (القاهرة) ، ط٣ ، ١٩٦٢ .

٦٦ - موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي . محمد زكي العشماوي . دار النهضة العربية (بيروت) ، ١٩٨١ .

ب - **المترجمة :**

٦٧ - الأنا والهو . سيجمند فرويد . ترجمة : محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق (بيروت) ، ط٣ ، ١٩٨٣ .

٦٨ - الحب والحضارة . هربرت ماركوز . ترجمة : مطاع صفدي ، دار الآداب (بيروت) ، ١٩٧٠ .

٦٩ - الحب والغرب . دنيس دو روجمون . ترجمة : عمر شخاشيرو ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق) ، ١٩٧٢ .

٧٠ - الزمن في الأدب . هانز ميرهوف . ترجمة : أسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب (القاهرة) ، ١٩٧٢ .

٧١ - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه . اليزابيث درو. ترجمة : محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة (بيروت) ، ١٩٦١ .

٧٢ - ضرورة الفن . ارنست فشر . ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) ، ١٩٨٦ .

٧٣ - الغزل عند العرب . ج . ك قاديه . ترجمة : ابراهيم الكيلاني ، وزارة الثقافة والارشاد القومي (دمشق) ، ١٩٨٥ .

٧٤ - فن الشعر . هوراس ترجمة : لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة) ، ١٩٧٠ .

٧٥- المـأدبة ،فلسفة الحب • أفلاطون • ترجمة : وليم الميرى ،مطبعة الاعتماد (القاهرة) ،ط١ ، ١٩٥٤•

٧٦- ما فوق مبدأ اللذة • سيجمند فرويدترجمة : اسحق رمزى ،دار المعارف (القاهرة)، د•ت •

٧٧- مباهج الفلسفة • ول ديورانت • ترجمة : أحمد فؤاد الأهواني ،مكتبة الانجلو المصرية (القاهرة)، ١٩٥٥ •

٧٨- مدرسة الألهات • آتيين جلسون،ترجمة : عادل العوا ،الشركة العربية (دمشق)، ١٩٦٥ •

٧٩- الموت في الفكر الغربي • جاك شورون • ترجمة :كامل يوسف حسين ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، ١٩٨٤•

ثالثا : البحوث والمقالات :

٨٠- بشار بن برد مجدداً • حميد مخلف الهيتي • آداب المنتصرية (بغداد) ، العدد الثاني ، ١٩٧٧ •

٨١- حول زندقة بشار • فاروق عمر ،المورد (بغداد) ، العدد الخامس ، ١٩٧٦ •

٨٢- الشعر والحب والموت • جوزيف صايغ ،الافق الجديد (القدس) ، العدد الثالث والعشرون ، أيلول ١٩٦٢ •

٨٣- صورة بشار بن برد في كتاب الأغاني • محسن غياض،المجمع العلمي العراقي (بغداد) ، المجلد والعشرون ، ١٩٧٠ •

٨٤- العاذلة في الشعر الجاهلي • ابراهيم سنجلاوى • المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت) ، العدد الثامن والعشرون ، خريف ١٩٨٧ •

٨٥- مَنْ قتل بشار بن برد • محيي الدين صبحي،الموقف الأدبي (دمشق)، العددان ٦٥ - ٦٦، أيلول - تشرين الأول ١٩٧٦•

رابعـــا : رسائـل جامعيـة :

٨٦ـ بشـار بـن بـرد بـين القدمـاء والمحدثـين • محمـود سالـم محمـد • رسالـة ماجستـــير (مخطوطـة) ، جامعـة دمشق (دمشـق) ، ١٩٨٣ •

٨٧ـ الزمـن فـي الشعـر الجاهلـي • عبـد العزيـز طشـطوش ، رسالـة ماجسـتير (مخطوطـــة) ، جامعـة اليـرمـوك (اربـد ـ الاردن) ، ١٩٨٦ •